民國叢書

第四編

·61·

美學·藝術類

新藝術論　蔡儀著

藝術修養基礎　豐子愷著

藝術之民族性與國際性　葉秋原著

藝術叢論　林風眠著

上海書店

新藝術論

蔡儀著

中華民國三十二年七月重慶初版
中華民國三十五年九月上海初版
中華民國三十六年二月上海再版
㊄(70422滬報紙)

新藝術論一冊

定價國幣叁元伍角
印刷地點外另加運費

著作者 蔡儀
發行人 朱經農
上海河南中路
印刷所 商務印書館 印刷廠
發行所 商務印書館 各地

平

校正表

面	行	原文	改正文
五	八	白雲天，黃葉地，西風起	碧雲天，黃花地，西風緊
六	一二	往往是貧弱的，不充實的	往往是貧弱的，不完全的
一九	一二	而是插圖着色	而是構圖着色
二九	一	可是科白尼（Copernicus）用儀器	可是若用儀器
三〇	一三	唯美主義，爲藝術而藝術	唯美主義，藝術至上論
三四	七	表象構成的意識的能動較小，而概念構成意識的	表象構成的意識的能動性較小，而概念構成的意識的
四三	一〇	自然不是單純的機構的反映	自然不是單純的機械的反映
四九	七	藝術的認識的藝術的表現	藝術的認識和藝術的表現
八一	二	或者是內容	或者和內容發生齟齬之感時於是內容
八八	一五	與元曲長生殿	與淸洪昇之曲長生殿
	一六	關漢卿的西廂記	王實甫的西廂記

一〇二	一	玆照上面所引	若照上面所引
	一四	陰電子和陽電子	陰電子和陽電質子
一一一	一六	藝術的典型自然是	藝術的典型的性格自然是
一七七	一三	對心理學的主觀的美學而稱言	對心理學的主觀的美學而言

目錄

第二章　藝術的認識

第七章　現實主義

新藝術論

第一章　序說

藝術是文化領域燦爛的明星，是人生旅途馥郁的花朵，我們一說到藝術，便要聯想着許多美麗的東西，使我們的心情都起微妙的波動，可是藝術是什麼呢？雖然一般人是未必完全不知道，却也未必完全知道。

關於藝術是什麼，從來的理論家已有許多的解答，可是正因爲有許多解答，也就知道這些解答之難令人滿意。我們要論藝術，照常例說似乎首先得來一個藝術的定義，然而藝術的屬性，條件及其和別的東西的關係，是相當複雜的，現在要用簡單的話語來說明，不得不感到困難。

不過無論如何我們必須早一點了解藝術的所以爲藝術，藝術的特性，卽藝術和其他相關的東西的同異之點。和藝術的關係最爲密切，而本質上的差別又最爲顯著的，是現實或者說自然，科學和技術，我們現在就把這三者和藝術的關係，分節來說明於下，以此作爲考察藝術的入手，也許比較便利些。

第一節　藝術與現實

當我們在春光明媚的三月間散步郊外的時候，看見蔚藍的天空中飄浮着幾團白雲，樹林的枯枝上生長了鮮綠的嫩葉，碧油油的麥田之間有一片片菜花的嬌黃，一簇簇薔薇花的淡紫；在樹林陰下麥田盡處有一幢農家的茅屋，前面錯錯落落地有好幾株開得紅霞一樣的桃花，而這一切景物又被燦爛的太陽光照耀得眞是鮮麗奪目，叫人一看，精神非常爽暢，心境非常愉快。這種景緻是現實的自然的東西，不是藝術，然而它却叫你想：這好像一幅圖畫。

可是當我們在書房裏望着牆上掛着的那幅畫，上面有一個年輕的農夫和他妻子斜斜相對地在站着，都低着頭，把手擱在胸口，旁邊放着轆手推車和一個籃子。四周是暮色蒼茫的田野和天空，這蒼茫的暮色正襯映着他們服裝的樸素，身體的堅實，和臉上虔誠肅穆的神色。叫我們想到他們在辛苦地勞動了一天而現在正要回家休憩的時候，心裏充滿了愉悅和和平，忽然遠處飄來了鐘聲，按着習慣知道是做晚禱的時候了，於是他們在虔敬地禱告。這是藝術不是呢？是的，這是法國大畫家米勒（Millet）的名作晚鐘，然而在我們注視着這面畫的時候，却忘記了這是圖畫，以爲是眞情實景。

爲什麼藝術和現實在我們意識裏會這樣混淆呢？難道是如朗格（Lange）所說的錯覺嗎？不是的，這和一般的所謂錯覺不同，它們的在我們意識裏的發生混淆，實是它們都能訴之感性

而給予我們具體的印象，這原因又是由於藝術是以現實爲對象而反映現實的，也就是藝術是認識現實表現現實的。

就繪畫來說，一切的風景畫、山水畫，固然是以自然的風景爲對象；即靜物畫、人物畫的對象，又何嘗不是現實的東西？就文學來說，一切的歷史小說、史劇、史詩所表現的，固然是社會上存在過的事實，就是抒情詩所歌詠的，又何嘗不是活生生的現實？至於音樂雖然從表面看來是和現實毫無關係，但是我們一想伯牙和鍾子期的故事，也可窺知音樂和現實關係密切的一斑。當伯牙鼓琴時心裏想到登高山，鍾子期由琴聲裏聽出來了，讚嘆着說：好呀，峨峨兮若泰山；伯牙又想到流水，鍾子期也由琴聲裏聽出來了，讚嘆着說，好呀，洋洋兮若江河。這故事告訴我們伯牙認識現實的山容水態可以由琴聲裏表現出來，鍾子期也可以由琴聲裏聽出他所認識的山容水態。不過這只是一個極端的例子而已，我們固不必刻板地去斷言什麼音樂是表現現實裏的什麼。

藝術和現實的關係是如此密切，可是現實究竟不是藝術，藝術所表現的究竟不就是現實的現象。這種藝術和現實相異之點是在什麼地方呢？關於這個問題，從來的理論家便常常舉出下列兩點來作解答。

第一、現實的現象是雜亂的，而藝術所表現的是純粹的。因爲宇宙間的現實現象，看來好像舊貨攤子一樣，有的是破銅爛鐵，玉屑金砂，布片紙團，零絲碎錦，萬象森羅，雜陳並列。

雖然在這些雜亂的現象之中，便包含着它的本質，但是它們之間或者是沒有顯著的關聯，或者是形式上不調和，所以現實雖是藝術的對象，藝術的素材，然而也只是藝術的素材，它本身並不就是藝術。藝術和現實相反，部分和部分，部分和全體，是互相關聯的，互相調和的，是有組織的，有統一性的。換句話說，藝術是純粹的，好比慣鐵鍊成的純鋼，亂絲織成的錦繡。

第二、現實的現象是變幻的，而藝術所表現的是固定的。因為一切現實的現象，都是流轉不居，瞬息變化，好比晴空的晚霞，平湖的漣漪，雖然一時能叫我們賞心悅目，然而頃刻即逝，不可捉摸。但是藝術却相反，它雖然是以現實為素材，可是能夠把這種變幻不定的現實定着起來，讓頃刻即逝的自然的美景，現實的樂事，得以存在久遠。

關於藝術和現實的這兩點區別，雖然是人們常說到的，可是這僅僅是常識的，表面的區別，只是這兩點，尚不能明鮮地抉出它們本質上的差異，因此我們要補充地再提出兩點。

第三、現實的本質是晦暗的，而藝術是使它顯露的。所謂晦暗，不過是說現實的本質是雜在現象之中。因為現實的現象如上面所說是雜亂的、變幻的，在這些雜亂的，變幻的現實的現象之中，它的本質是極不容易把握的。好比沙裏面的金子，雲裏面的月亮，一般人不單是不能看到，甚至於注意也不會注意到。然而藝術却是要把一般人沒有注意的，沒有認識的現實的本質，顯露出來，呈現在大家面前，叫一般人也能夠認識。梁啓超在論小說與羣治之關係一文裏曾說：「人之恆情，於其……所經歷之境界，往往有行之不知，習矣不察者……常若知其然，

而不知其所以然，欲摹寫其情狀，而心不能自喻，口不能自宣，筆不能自傳，有人焉，和盤托出，澈底而發露之，則拍案叫絕曰：善哉善哉，如是如是，所謂夫子言之，於我心有戚戚焉。」他這幾句話原來要說明小說的感人之深。雖然並不真切，但也可以幫助我們了解這裏所說的主旨吧。

第四、現實給予人們的印象是分歧的，而藝術是使它一致的。因爲現實是客觀的存在，而對現實的認識，接受現實的印象是主觀的作用，所以主觀的條件不同，常常使人們對現實的認識是分歧的。譬如同是秋天的紅葉，西厢記長亭送別一折裏曾說：

「白雲天，黃葉地，西風起，北雁南飛，曉來誰染霜林醉，總是離人淚。」

這時候的紅葉，在正要別離的一對情人的眼裏，好像是眼淚染過似的，是悽涼悲慘的景色。然而杜牧之曾有一首詩說：

「遠上寒山石經斜，白雲生處有人家，停車坐愛楓林晚，霜葉紅於二月花。」

這時候的紅葉，在寄情山水的豪放詩人眼裏，却是非常之鮮豔而美麗的。此外如野鳥的啼聲，溪水的流聲，在快樂的人們聽來認爲是歌唱，在悲哀的人們聽來認爲是哭泣，這是常有的事。

可是在藝術裏，我們對於同一對象的認識是不會這樣分歧的。就是說，某一件藝術作品所給予我們的對於現實的認識，不會因我們的主觀的條件而成爲各色各樣，甚至於完全相反。因爲當作這藝術作品裏的素材的現實，是通過了作者的主觀而介紹給我們認識的。那麼我們對於

這現實的認識，都是要追隨作者而互相一致的。雖然我們的主觀的條件依然有不同，如精神修養的相異，心境哀樂的有別，對於這認識也還是有程度深淺之差，然而大概一致是可以斷言的。

關於藝術和現實的這兩點區別，確是明鮮地指出了它們本質上的差異，較之上面的兩點，或者是相爲周到一些。由這四點看來，我們不難知道，藝術是通過作者的意識而反映的現實的本質？不是單純的現實的現象。換句話說，是作者對於現實的本質，眞理的一種認識和表現。藝術是要從雜亂的現實現象之中，顯露出它的晦暗的本質，或者說藝術是要反映現實的本質，不是單純的現實的現象。但所謂本質並不是在現象之外，而是在現象之中，換句話說，本質不是非現象的本質，而是本質的現象，原來沒有現象就沒有本質，那麼我們在這裏所說藝術所反映的現實的本質，也不過就是它本質的現象。怎樣的現象是本質的現象呢？我們站在藝術的觀點來說，即具有典型性的現象便　本質的現象。可是現實的現象又如上面所說是雜亂的，變幻的，也就是現實現象的典型性往往是貧弱的，不充實的，而藝術却是要把它們加工而典型化，所以更扼要的說，藝術是現實的典型化，也無不可。

法國藝術理論家泰納（Taine）在其所著藝術哲學一書裏，曾有類似的論述，他的大意是：藝術不在乎摹寫人物事件的可以感覺的外部，在乎人物事件各部分的關係，也不單單是在乎各部分的關係，尤在於求對象的某種特性以及其主要觀念之顯著。據他說：藝術的目的，就

是在乎表現對象的這種主要的特性，其他的性質，都是照着一定的關聯從這特性引伸出來的。在自然的東西裏這種性質卽算多一點吧，而藝術是要把這種性質放在支配的地位。他這裏所說人物事件的特性，就是一般的所謂本質，也就是我們這裏所說的典型性。他所謂藝術是把自然裏的這種性質提出來放在支配的地位，也就是我們這裏所說的現實的典型化。

而藝術的將現實典型化，却是要通過作者的意識作用的，在藝術裏面便貫穿着作者的對於現實的一個認識方法，藝術的典型便是根據這種認識方法而創造的。作者通過這種認識方法來選擇對象，構成內容，並賦予形式；所以其他的人也得通過作者的認識方法去認識藝術裏所反映的現實，於是藝術所給予人們的認識，自然是相當一致的。

由上面的說明，我們可以知道，藝術雖然是反映現實的，可不是反映現實的單純的現象，而是反映現實的本質；換句話說，就是將現實典型化，使我們對它有一致的認識。這便是藝術和現實的關係，也便是藝術和現實相異之點。

因此我們知道曾經有些藝術家高呼摹做自然　，以爲藝術只要單純地忠實地摹做現實便夠了，這顯然是種錯誤的見解。關於這點，在這裏我們只要簡單地舉個例子來說明，就是無論怎樣善於摹做自然的美術家，在他繪畫的形象和明暗方面，決不會比相片更能逼眞不爽，然而以藝術的觀點來看，一幅正確的相片的價值並不及一幅眞正的好的繪畫，這就是因爲藝術決不是單純的現實的再現，而是藝術家對於現實的一種認識的表現。

第二節　藝術與科學

我們在上面第一節裏就藝術和現實的關係，簡單地規定着說，藝術是作者對於現實的本質的一種認識的表現。那麼在這裏我們首先便應當解答一個問題，就是什麼是認識呢？對於了解藝術，這誠然是一個重要的問題，可也是一個煩難的問題，要詳細地予以解答，只有等到下面的第二章裏。但是我們現在可以簡單地作一句扼要的說明，就是：認識是意識對於現實的反映，或者說是摹寫。

譬如說，對於一朵芸苔花，我們的意識可以摹寫它的各種屬性，特徵在我們腦子裏。就是說，它的十字花冠，雌雄同株，四長雄蕊，鮮黃的顏色和清淡的香氣……這些原來是它本身具有的屬性、特徵。這些屬性、特徵，通過我們的感覺綜合地當作一個整體摹寫在我們腦子裏的時候，就是我們對於芸苔花的認識。

可是我們這裏所舉的例子，是揀取非常簡單而容易說明的；這是以現存的單獨的一朵有具體形象的芸苔花爲對象的認識，是感性的低級形式的認識。事實上對於現實的認識，並不都是這樣簡單而容易，也不能是這樣簡單而容易。因爲平時我們的認識的對象，正是如一般所說是雜亂的變幻的現實的現象，而我們眞正的認識却要從這些雜亂的變幻的現象之中去把握它的本質，那麼我們便要將它們觀察、比較、分析、綜合，然後才能明白那是偶然的東西，那是必然

的東西；那是特殊的東西，那是普遍的東西；那是本質的東西，那是非本質的東西；假如不是這樣，則我們所認識的只是現實的表面的現象，而不是現實的本質，我們的認識便可能是錯誤的，不正確的。

譬如說，我們人類的皮膚顏色並不相同，頭髮曲直也不相同，鼻子高低也不相同，嘴唇厚薄也不相同，眼睛色澤也不相同；把範圍縮小些來說，同是一個村子裏的人，王二是麻面黑臉的大漢，李四是眉清目秀的少年，孫三妹是姣好美麗的小姐，趙五娘是鷄皮駝背的老太婆，總之世界上十幾萬萬的人，沒有兩個完全相同的，我們要認識人是什麼，便要將所接觸的人們觀察、比較、分析、綜合，取其本質的屬性、特徵，去其非本質的屬性、特徵，然後我們才知道人是能思考，能言語，能直立步行，而且能製造勞働工具的動物。

又譬如說，我們中國是半封建半殖民地的社會機構，因此落後的封建時代的禮教思想，還在一般人們的生活上盡着很大的作用。我們要認識這落後的封建思想是怎樣的壓迫人，就要將人們的這種實際的生活來觀察、比較、分析、綜合，然後才能明白地知道怎樣的人，在怎樣的實際生活上，受封建思想怎樣的壓迫。關於這一方面，魯迅先生在他的珠玉似的名篇裏，曾給予我們一些具體的例子，如祝福裏的祥林嫂，離婚裏的愛姑便是。祥林嫂因爲曾經改嫁，而受了一切的冷遇、嘲笑、厭惡、鄙視，使她「整日緊閉了嘴唇，頭上帶着大家以爲恥辱的記號的那傷痕，默默的跑街、掃地、洗菜、淘米，」「不但眼睛凹陷下去，連精神也更不濟了。而且

很胆怯，不但怕暗夜，怕黑影，卽使看見人，雖是自己的主人，也總惴惴的，有如在白天出穴遊行的小鼠；否則獃坐着，眞是一個木偶人。」愛姑雖然想反抗，却被七大人一聲「來兮」，嚇得魂不附體，終於完全失敗。

根據上面所說，我們知道認識要正確而深刻，便須對現實加以觀察、比較、分析、綜合。觀察、比較、分析、綜合，是正確的認識的最主要的條件。可是我們又知道，所謂觀察、比較、分析、綜合，是要憑藉智性的思惟作用的，這是通常認爲科學的方法；而我們在這裏說的是藝術，難道藝術和科學在認識上沒有差別嗎？

不是的，藝術究竟是藝術，科學究竟是科學，它們在文化上是兩個完全不同的範疇的東西，雖然藝術是認識現實的，科學也是認識現實的；科學對於現實的認識的條件，是觀察、比較、分析、綜合，而藝術對於現實的認識的條件也是觀察、比較、分析、綜合，這是藝術和科學相同的地方，然而它們在認識上還有相異的地方。

所謂藝術和科學在認識上相異的地方是在那裏呢？關於這個問題的詳細解答，也只好等下面的機會，現在我們且提出兩個要點，先來說一說。

第一、就認識現實的意識活動的過程來說，科學的認識是由感性趨向智性，而主要地是憑藉以感性爲基礎的智性作用來完成的；藝術的認識是由智性再歸於感性，而主要地是憑藉受智性制約的感性作用來完成的。

第二、就意識活動對現實所認識的內容來說，科學的認識主要地是由個別趨向一般，以一般包括着個別；藝術的認識主要由一般再歸於個別，而以個別具現着一般。

譬如說，我們看梅花是有花冠、花蕊和花萼的；桃花也有花冠、花蕊和花萼的；李花也有花冠、花蕊和花萼的；此外如杏花、桐花、茶花、芸苔花……都是有花冠、花蕊和花萼的，於是我們知道花是有花冠、花蕊和花萼的，也就是在我們的意識裏有了一個花的概念，這個概念便是有花冠、花蕊和花萼的花。這是我們對於花的認識的一個過程。

我們試一考察這一個認識的過程。最初是我們的感覺作用反映着這許多花的種種屬性、特徵，匯集在腦子裏面便生出了許多並不全同却也類似的表象。它們的不同之點，如梅花是有清香的而桃花沒有，桃花是有紅顏色的而李花沒有，花冠都是大小不一，花蕊都是長短互異，即梅花尙有紅梅白梅之分，桃花又有單瓣複瓣之別……可是它們是有花冠、花蕊和花萼的，這是它們類似的地方。於是我們的知性的思惟作用，將這些許多並不全同却也類似的表象，拿來比較、分析、綜合，把不同的地方去掉，而把類似的地方概括起來，便得到了花的概念。這時候花的概念，一方面是由許多花的表象概括起來的，在它裏面原包括着有這一梅花和那一桃花；另一方面它却不是個別的單純的表象，是花的一般的概念，既不是這一梅花，也不是那一桃花。

這樣的花的概念是由我們的思惟作用的比較、分析、綜合而構成的，也就是由我們的智性的抽象作用和具象作用構成的。當它對那些許多的表象施行分析時，就是它的抽象作用，當它將

抽象所得的共同的一般的屬性或特徵概括起來時，就是它的具象作用。所以概念是抽象的，同時也是具象的。卽就概念的性質來說，它是由表象概括起來的，有脫離表象，傾向，同時它又是以表象的屬性和特徵爲基礎的，又有和表象結合的傾向。發展前一傾向，使概念脫離表象愈遠，卽由低級的概念到高級的概念，到更高級的概念，於是概念的抽象性愈重，通常所說的抽象的概念卽是這種概念。譬如花這一個概念，許多場合，在我們意識裏只不過是具體的花的代表，而具體的花却是朦朧的沒有一個明顯的形象。這時候我們對於花的認識，是科學的認識，卽是科學的認識主要地是以這種抽象的概念爲基礎，或者更正確地說是利用概念的抽象性來進行的。因爲一切科學的判斷，卽是藉概念的抽象性，闡明已知的事物和已知的事物的關聯；一切科學的推理，是藉概念的抽象性，闡明已知的事物和未知的事物之關聯。凡科學的理論都是如此。因此科學的認識的過程，是由感性趨向智性，而主要地是由以感性爲基礎的智性作用來完成的。科學的認識的內容是由個別趨向一般，以一般包括着個別。

但是發展概念的後一傾向，使它和表象更緊密地結合，卽由思惟的具象作用，以所概括的各個表象的共同的一般的屬性、特徵爲基礎而構成一個新的形象，於是這概念的具體性愈大，我們或者可以稱之爲具象的或如一般所謂具體的概念。譬如花這一個概念，有時可能在我們的意識裏是一個有形狀有色彩的具體的個別的花，其形象的顯明，甚至於可以喚起我們的感覺，這時候我們對於花的認識，是藝術的認識。卽是藝術的認識主要地是以這種具體的概念爲

基礎，或者說是利用概念的具象性來進行的。因爲一切藝術的想像，便是藉概念的具象性，闡明已知的東西和已知的東西的關聯，已知的東西和未知的東西的關聯，也就是藉這種具體的概念進行形象的思惟。是形象的思惟，不是單純的智性的東西，却是可以訴之感性的東西了；也不是單純的個別的形象，却是一般的屬性特徵的概括。因此藝術的認識的過程，是由智性再歸於感性，而主要地是由受智性制約的感性來完成的；藝術的認識的內容，是由一般再歸於個別，而以個別具現着一般。

這便是科學和藝術在認識上的區別。

因爲科學和藝術在認識上的這種區別，所以在傳達認識的表現形式上也自然各不相同。科學是主要地訴之智性的，是論理的；藝術是主要地訴之感性的，是形象的。這種表現上的區別，原是認識上的區別所派生的。

第三節　藝術與技術

因爲藝術雖是摹寫現實的，雖是以現實爲素材的；可是藝術不是單純的現實的再現，而是作者對於現實的一種認識的表現。從另一方面來說，科學的認識雖然也需要表現，但是科學的表現是簡單的，可以說不是主要的過程；而藝術的表現却是藝術創作的一個主要的過程，而且是煩難的過程。

因爲科學的認識，是主要地憑藉以感性爲基礎的智性作用來完成的，是以抽象的概念爲基礎的；而表現科學的認識的工具，又多是代表這種概念的語言文字。一則由於語言文字是人類文化領域裏最發達的工具，也就是表現認識最便利的工具；二則由於人們自生下以來，至少是長期地習用這種工具；所以這種工具一方面使科學的認識得有幫助，另一方面還使科學的表現也容易達成。然而藝術的認識是主要地憑藉受智性制約的感性作用來完成的，是以具體的概念爲基礎的。就其是憑藉受智性制約的感性的這一點來說，這種認識的意識作用是複雜的，渾沌的；就其是具體的這　點來說，這種意識對現實的摹寫是多方面，是無限條件的；加以表現藝術的認識的工具，或者是笨拙的，或者是間接的，而且除了少數藝術部門如戲劇，有聲電影之類外，所能使用的表現工具又是單一的。　如音樂所能使用的工具只是聲音，　然而卽以聲音而論，自然的聲音是無限的，而音樂上使用的聲音又是非常之有限的。這只要看一般樂譜上的五線譜所能標示的音符只有二十一個，上下加線各二條也只有二十九個。在繪畫上所能使用的表現工具只是顏色，線條和明暗不過是由顏色的配合而產生的；而一般在繪畫上所使用的顏色不過三十多種，但是自然的顏色是無限的。所以說這種表現工具是笨拙的。而且繪畫家也好，音樂家也好，他並不是自生下來便使用這種工具，也不是在日常生活上不斷地使用這種工具，而是在很少的時間裏使用它。至於在文學上主要地使用的表現工具雖是十分發達了的文字語言，但是文字語言原是抽象的概念的代表，不是具體的形象的東西，所以要用文字語言來表現具體

的形象的藝術的認識，是間接的。

藝術的表現的工具，既有這許多缺點，所以不但是不容易適切地表現所認識的，而且有時甚至於妨礙藝術的認識。因此對於這樣的藝術的表現工具，要自由自在地運用它來表現藝術的認識，並且幫助藝術的認識，便非具有特殊的能力不可。這種特殊的善於運用藝術的表現工具的能力，從來有些人認爲是先天的稟賦，即所謂藝術的天才。可是對於天才這個問題我們在這裏不能詳細地來討論，現在只借愛迪生（Edison）的名言來說，所謂天才是一分靈感加九十九分的努力，那麼在這裏我們可以這樣說，要善於運用表現工具將藝術的認識能恰當地表現出來，便須要一種對於藝術的工具運用的修鍊，換句話說，就是對於藝術的表現的修鍊。這種修鍊，正如古話所說的一樣，「熟讀唐詩三百首，不會吟詩也會吟，」主要的就是熟練。

可是什麼是熟練呢？熟練是由於同一的或類似的行爲的有意的反復，這是技術的習得的基礎。那麼在熟練這一點上，藝術和技術是相同的，熟練也是藝術修養的一個重要條件。然而藝術雖須要熟練，或者說藝術須要技術，但是藝術决不是單純的技術。

一個鐘表機械製造者，他按着圖樣，可以製造大小齒輪，螺旋釘，螺旋釘孔，及其他輪盤等件，非常精緻，非常正確，裝置起來便能夠隨着磁針運轉起來。這個機械製造者是有一種特殊的能力，不用說，這種能力是由於練習得來的，可是他所製造的是藝術不是呢？不是的，這不是藝術，這是技術。因此對於這種機械製造者，沒有人稱他作藝術家，而稱他作技術家或技

術工人。

一個美麗牌香烟廣告的繪畫者，他握着顏料的刷帚，在一張大牆壁上，按照他過去的經驗，一帚一帚地在塗上顏料，不一會他已畫成了一個衣服華麗的少女，指頭夾着一支香煙，儼然是一幅好的繪畫。這是藝術不是呢？我們也會說不是的，這不是藝術，這是技術。因爲這個廣告繪畫者是香煙公司特別訓練他按着圖形來畫了許多遍的，他也是稱爲技術工人，不能叫作藝術家。

又如一個提琴彈奏者，他彈奏悲多汶（Beethoven）的長調提琴曲，或修伯特(Schubert)的小曲，不但是節拍非常之正確，而且音色非常之優美，使全部聽者都大爲感動，這是藝術不是呢？我們這次會說是的，這是藝術，不僅僅是技術了，提琴彈奏者是稱爲藝術家，不僅僅是技術工匠了。

那麽在這裏我們要問，藝術和技術究竟是有怎樣的區別呢？

關於這個問題的最普通的解答，就是我們在上面曾說到的，即認爲藝術是純粹靠藝術的天才，或者藝術的靈感，而技術是純粹靠熟練；可是這種解答是不正確的。因爲技術固然靠熟練，然而這種技術工作的能夠達到熟練的地步，也就是它能適合於習得者的性情。而藝術家若只是瞑目靜坐等待着縹緲的靈感，那麽他的藝術也就只有一個縹緲的等待。至於所謂天才，我們雖不否認，然而天才是和靈感一樣的不可靠，這是我們可以斷言的。王安石曾有一篇名文叫

做傷仲永，便是記一個所謂天才的事，那文中說：

「金谿民方仲永，世隸耕，生五年……指物作詩立就，其文理皆有可觀者，邑人奇之，稍稍，賓客欲得其文，或以錢幣乞之。父利其然也，日挈仲永環謁於邑人，不使學。予聞之也久。明道中，從先人還家，於舅家見之，十二三矣。令作詩，不能稱前時之聞。又七年，還自揚州，復到舅家問焉，曰：泯然衆人矣。」

這樣五歲便能夠作詩的天才，不使學，便泯然成爲中人，所以天才還是要修鍊。對於從來的詩人的刻苦修鍊我們有兩句俗話說：「吟成一個字，撚斷數根鬚，」可知他們是怎樣的習得作詩的能力，是怎樣的作出好詩。

關於這問題的另一種稱答，就是根據德國古典哲學家康德(Kant)的說法，以爲藝術是絕對自由的，藝術的美是完全無目的的。至於爲着某種實際的效用而製作的東西，便不是藝術。這就是說，藝術是沒有任何實用的目的，而技術是有某種實用的目的，在這裏便有藝術和技術的區別之點。如上述的鐘表機械製造者及香煙廣告繪畫者的製作顯然是有實用的目的，所以他們的製作是技術。而提琴的彈奏，則說是沒有實用的目的，便叫作藝術。這種解答，顯然也是不正確的。這只要反問一句，假若這種提琴的彈奏，是爲着募款慰勞抗屬，或者救濟難童，那麼它就成爲技術了嗎？當然是不會的，於是實用的目的之有無，並不是藝術與技術的區別之點。實際說來，沒有什麼有意識的行爲是無任何目的的。藝術也是一樣。一切藝術都是有目的

的，它的最高的目的就是認識現實並把它表現出來。因此康德的所謂藝術是無目的，這種說法，是不能成立的。至於實際的効用的注重與否，這也只有程度之差，間接與直接之分，不是區別藝術與技術的適切的準則。㉒

要正確地解答藝術和技術的區別這問題，我們還是提出那句話來——就是藝術是對於現實的本質的認識。譬如那個十九世紀前期俄國的大文豪歌戈理（Gogol），認識了沙皇統治之下當時的政治的黑暗，官吏的昏庸，及貴族地主階層的腐敗荒淫的社會與像，他把它具象化典型化了，便是他的傑作欽差大臣，死魂靈等等，這是藝術，因為在那些傑作裏面有作者對於當時的俄國的現實的認識，而且憑他那種具體的訴之感性的表現，使我們至今也能認識當時俄國社會活生生的現實。又譬如有名的法國大小說家巴爾札克（Balzac）認識了十九世紀法國貴族階層的沒落和布爾喬亞的興起的必然性，他把它具象化典型化了，用文字表現出來，便是他的巨著人間喜劇，這也是藝術，因為在人間喜劇裏面有作者對於當時的現實的認識，而我們憑他的巨著能夠認識當時法國的活生生的現實。它所告訴我們的，甚至於比一切的歷史著作更多，更眞切。由這兩個例子，我們可以了解藝術之所以為藝術，它所以和技術不同之點了吧。

就說那種提琴的彈奏，雖然是相當偏於技術的例子，假如眞是出於一個有高深修養的藝術家之手，他對於所彈奏的曲譜有深切的理解，由這種理解而生的意識的刺激，精神的興奮，通過優美的音調，和諧的旋律，叫我們的精神也為之興奮，叫我們隨着他或者悲傷，或者歡愉，

叫我們對於自然及人生多了一點理解，也就是給予了我們對於現實的一種認識，這是藝術，無疑地這是藝術。

可是一個鐘表機械製造者，他所製的齒輪和螺旋釘，雖然也精緻纖巧，而他只知道按照模樣去做，他不能獨出心裁，甚至於爲什麼要這樣做而不能那樣做，他都不知道。他不能在這個齒輪或那個螺旋釘上表現他對於現實的認識，當然更不能通過他所製造的東西給我們一種他特有的對於現實的認識。或者有人說，他所製造的鐘表不是也能給予我們一種關於時間的認識嗎？這句話顯然是對於我們所說的藝術的認識的含義有點誤解；即算是不錯，它能給予我們一種認識，而他這鐘表所給予我們的時間的認識，只是一種純形式的普遍的空洞的認識，也決不是藝術的認識。

再說那個香烟廣告繪畫者，他在大牆上或木板上一帶一帶地塗上顏料的廣告畫，也是按照圖樣去畫的，他的這樣的畫，在他也不是要表現他自身對於現實的認識，當然也不能給予我們一種他特有的對於現實的認識，即算他所畫的不是美麗牌香烟那樣粗惡的東西，而是插圖着色都相當優美的畫面，他的工作也只是臨摹，並不是藝術的創作。

「蜂建築它的蜂巢，使許多人類的建築師，感到慚愧。但是叫最拙劣的建築師最初勝過最巧妙的蜂者，乃是人類的建築師，在用蜂蠟建築蜂巢之前，已是在他的腦子裏建築着了。」這幾句我們所熟知的名言，雖然沒有說明藝術是什麼，但也由此可知單純的技術不是藝術吧。

要之，藝術的表現，尤其是對於工具有相當的熟練，這是和技術相同的，我們並不能否認藝術是須要技巧的，可是藝術和單純的技術是有區別的，藝術決不是單純的技術，因為技術是由於反復練習可以獲得的，而藝術則是對於現實的認識的表現。只是藝術的認識既是具體的典型的形象，而以笨拙的或間接的表現來表現具體的典型的形象，便非有表現的技巧不可。

第四節　藝術的特性

在上面三節裏面，我們已經把藝術和其關係最為密切而性質最為差異的主要的三種東西，即現實、科學和技術的區別，說明了一遍。

根據上面的說明，我們可以知道：

第一、由於藝術是能訴之感性給予我們具體的印象的，這一點和現實現象是相同的。現實中的自然現象如山水的秀麗，花草的鮮妍，鳥鳴的和諧，這種自然風景，自然節奏，有時却如藝術一般。可是自然現象究竟是自然現象，決不是藝術。因為藝術是通過作者的意識反映的現實的本質，是現實的典型化，而現實僅僅是藝術的對象，藝術的素材。

第二、由於藝術是意識對於現實的反映，是對於現實的本質的認識，這一點是和科學相同的。科學的一切理論，都是客觀現實通過意識的反映，這是不成問題的；不過科學的認識現實的本質、真理，是以抽象的概念為基礎，主要地是憑藉智性作用來完成的，即是理論的認識。

藝術的認識是以具體的形象爲基礎，主要地是憑藉感性作用來完成的，卽是典型的認識。所以一部物理學或者經濟學，不能叫作藝術，而一部小說或詩便是藝術；一張建築的圖樣不能叫作藝術，而一張好的素描便是藝術。

第三、由於藝術創作的實踐，無論藝術的認識也好，藝術的表現也好，尤其是運用工具的藝術的表現，須要充分的熟練，這一點是和技術相同的。但是一切的技術，是反復同一或類似的行爲可以習得，而藝術雖然也須要熟練，或者說須要技巧，却不僅是技術的成果，是對於現實的認識的表現。

藝術的這種和現實，科學及技術的區別，就是藝術的主要的特性。

因此我們可以說，藝術不是單純的現實，而是現實的本質，眞理的認識；藝術的認識的內容也不是單純的個別，而是具現着一般的個別；藝術的認識，尤其是藝術的表現，須要技巧，但是藝術的須要技巧，却是爲了認識和表現。那麼綜括起來說，藝術就是作者對於現實的本質，作典型的形象的認識，而技巧地具體地表現出來的。這可以作爲我們對於藝術是什麼這問題的暫時的解答。但是我們得聲明，這並不能當作藝術的定義，因爲藝術的內容是非常複雜而廣泛，隨着觀點的不同，可以指出它的許多必要的條件。不過我們在前面說明了的它的三點主要的特性，正是任何藝術必須具備的。我們綜括地來看，可以知道所謂藝術大概是什麼吧。

第二章　藝術的認識

我們在上面第一章裏約略地考察了藝術的幾點主要的特性，知道藝術是作者對於現實的本質的一種認識。可是這個對於藝術的說明，是跟從來許多人的意見不同的。從來有些人說：藝術是感情的濡染；又有些人說：藝術是潛意識的發露，或者說：藝術是想像的所產；那不是和我們這裏所說的相距太遠簡直是有如天壤嗎？而我們在上面所說明的又是非常簡單，難免不叫別人對於那說明發生疑難，爲求其更容易明瞭起見，我們在這裏關於這點有再來詳細解釋的必要。不過要詳細地解釋這點，便要牽涉到哲學的範圍上去，也許離題太遠，要生煩厭；可是這是一個基礎問題，離開這個基礎，我們便沒有法子來討論藝術，所討論的也許一切都要落空。

現在我們就來考察藝術何以是現實的一種認識吧。

第一節　認識是現實的反映

要考察藝術何以是現實的一種認識，我們首先便要知道認識是什麼。

認識是什麼呢？一般粗淺的說法，就是一種意識的作用，或者說是一種精神的作用，這是我們大家都知道的。可是這只是說明了認識的一方面。是的，認識是一種意識的作用；然而這

種作用是意識的自我自足的行爲呢？還是需要其他的東西做對象的行爲呢？譬如我們在文法上的解釋動詞，因爲動詞的性質不同，而有自動詞及他動詞之分；自動詞就是自我自足的，他動詞便需要有賓詞。認識既是一種作用，認識一詞也可以當作動詞來看，於是我們可以問：認識是自動詞呢還是他動詞呢？換句話說，也就是認識這種作用是單純的意識的獨自的行爲呢？還是要和意識以外的東西發生關係呢？因此這個問題便應當是這樣提出，就是：認識這種意識的作用和現實的關係是如何呢？

認識和現實的關係是如何這問題，看起來是非常簡單，而其實是費了從來許多哲學家不少腦筋的。因爲這個問題就是哲學上認識論裏面最根本的問題。從來的許多大哲學家對於這問題有各種各樣的解答，簡直是紛紛紜紜，五光十色；但是約略說來是可以分作兩大派。

第一派認爲認識不是由於現實。因爲認識既是主觀的意識作用，則認識的對象也只能是在認識領域之內，不能超出意識領域之外。這就是觀念論或者唯心論的認識論的基本見解。

認識既不是由於現實，認識的對象既不能是主觀的意識領域之外的東西，那麼認識的根源是什麼呢？對於這問題的解答，觀念論者裏面又可以分作主要的三種。

第一種、是認爲認識的根源是最高的絕對的無限的精神的東西。這自古代的觀念論大師柏拉圖（Plato），經唯理論者的笛卡兒（Descartes）和萊布尼茲（Leibniz）等，到近代觀念論大師黑格爾（Hegel）都是這種說法。是爲客觀觀念論。柏拉圖以爲眞實存在的東西只有理

念，是思惟的觀念的本質世界，根據概念的思惟的對於理念的認識，才是眞的認識；至於感覺世界是理念的外部的表面的影象，感覺不能給我們眞的認識。笛卡兒和萊布尼茲都主張本有觀念之說，認爲觀念不是由經驗得來的，而是生來便有的。這本有觀念最初都是無意識的，隨着精神活動的發達，漸次出現到意識裏面來，因此所謂認識不過就是觀念的醒覺。至於本有觀念的來源，應當是由於笛卡兒所說的兼精神實體及物質實體的無限實體的創造者——神，或萊布尼茲所說的不是物質的而是精神的質體之單子。黑格爾雖然認爲認識的根源是外界之物，是自然，而且認識是由感性到悟性，理性辨證地發展的。可是他的所謂外物，自然，是最高精神的絕對理念的自我外化。

第二種、是認爲認識的根源是感覺，感覺便是認識的最後根源，與外物沒有關係。這是英國經驗論者休謨（Hume）的說法。或者認爲認識的根源是感覺，而感覺雖由外物的刺激而起，可是感覺的內容並不是外物的東西，這是英國經驗論者洛克（Locke）和德國古典哲學大師康德的說法。休謨以爲知覺和客觀的外物的結合，感覺的起源是由於外物的作用，這種意見是缺乏根據的。因爲我們的經驗，感覺是意識領域的東西，是心的東西，而外物之有無及如何，我們根本沒有法子證明，根本不知道。洛克認爲人類意識最初是張白紙，然後被經驗塡滿。由外物的刺激而生感覺，由感覺而發生觀念，由觀念而構成認識。不過所感覺的並不是客觀的外物，外物究竟如何還是不知道。康德的批判哲學原是以認識論爲基礎問題的。他認爲眞

的認識必須具有必然性和普遍性，而經驗只能給予我們個別的現象的東西，所以眞的認識是從離經驗獨立的理性來的，因此是先驗的。可是認識能力活動的開始是由於經驗，經驗的基礎是感覺，感覺的觸發者是外物，卽康德的所謂物自體。而成爲認識對象的，是按着主觀的先驗的直觀形式及悟性形式而排列產生的現象。至於物自體也是不可知的。所以他們都稱爲不可知論者。

第三種、是認爲認識的根源是外物，但外物卽是主觀的意識的所產。這種意見的代表的人物是英國的僧正巴枯萋（Barkeley）。他認爲存在便是被認識，一切的所謂存在的外物，不過是我們的感覺的集合，所以離開知覺，物的存在是不可能的。這是所謂主觀觀念論。

第二派認爲我們的意識就是客觀的物質的所產，而認識也就是客觀的現實的反映，或者說摹寫。因爲客觀現實才是眞正存在的東西，物質才是第一次的東西，意識不過是發展到最高階段的物質的一種性能，這種物質就是神經、腦髓。主觀的意識和客觀的外物之間並沒有不可超越的鴻溝，相反的，意識本是由物質所產生而且附屬於物質的。這樣最先存在的是客觀的外物，成爲認識的對象的也就只有客觀的外物。外物是可以認識的。我們不但可以認識物的形相及其他的屬性，而且可以認識物的關聯和法則。這是唯物論的認識論的根本意見。

可是唯物論的哲學思想是隨歷史的發展而發展的，其發展，主要的可以分作兩個階段，所以在認識論上也可分爲兩種。

第一、是機械唯物論的認識論，代表的人物有法國唯物論者的蒂德羅（Diderot），荷爾巴哈（Holbach）和德國的費爾巴哈（Feuerbach）。法國唯物論者否認唯理論的本有觀念之說，也反對洛克以後的不根據外物而感覺，知覺的經驗論。他們承認認識的根源在於感覺，感覺的根源在於物質的存在。蒂德羅說：「某種一定的構造下組織的不活潑的物質，受到其他不活潑的物質的作用，再受熱和運動的作用，就從那一物質獲得感覺、生命、記憶、意識、感情、思惟的能力。」荷爾巴哈說：「我們對它能夠判斷或能夠認識的自然現象的諸法則，在我們發見那些處於我們觀察之外的法則上，做着助手，則我們至少對於那樣的法則，可由類推去判斷。假若我們深刻注意地觀察自然，及自然所提示於我們前面的諸過程，那就不會被自然所隱藏的東西迷糊了。縱自離結果最遠的原因，也無疑地通過中間諸原因的媒介而起作用，我們可以時時借助於後者以達到前者。」費爾巴哈更明白扼要地規定着說：「思惟對於存在的關係就是：存在是主語，思惟是客語；思惟出於存在，存在非出於思惟。」思惟「在我，即主觀方面，是一個精神的，非物質的，非感性的作用的東西；而在自體，即客觀方面，乃是物質的，感性的作用的東西。」

第二、是辯證唯物論的認識論。辯證唯物論的認識論是認識論發展的最高階段，它認為意識是出於客觀存在，認識是反映客觀存在；而且認為認識不是被動地接受外物的刺激，而是能動地反映外物，也就是實踐的成果。認識不是固定不變的，而是隨客觀現實的發展而辯證地發

展的，所以能由低級的認識進到高級的認識，由感性的認識進到知性的認識，而比較完全地反映客觀現實。至於認識的正確性也須由實踐來檢證。

關於這兩大派的各種對於認識是什麼這問題的解答，我們在這裏不能也不必作詳細的理論的探究，只要舉幾個簡單的例子來說明便能明白吧。關於客觀觀念論的最高的精神的東西，無論說是理念，絕對理念或者無限實體，都不過是神的別名；無論說客觀自然是理念的影象，無限實體的分體，絕對理念的自我外化，都不過是創世紀的抽象的理論的說明。現階段的科學證明星雲說是正確的，宇宙不是神創造的；而神却如費爾巴哈所說，「其意識不過是人們的自己意識，其認識不過是人們的自己認識。」換句話說，根本是和主觀觀念論一樣的，只是形式上顛轉的而已。主觀觀念論認爲外物是感覺的集合，也就是我們意識的所產，那麼我們的肉體，我們的腦髓，也就是我們意識的所產，在我們的出生以前，也就沒有我們的父母，沒有宇宙萬物，這是誰能相信的呢？至於不可知論認爲外物的有無及如何是不能知道的，那麼我們何以知道藥物能醫病，食物能充飢？若說藥物和食物之類並不是客觀存在的外物的物自體，於是它們便是意識的所產，或理念的外化了。結局不入於客觀觀念論，便入於主觀觀念論了。

機械唯物論的認識論，雖認爲認識是由於外物，可是如上面蒂德羅所說的一樣，認識完全是被動的而不是能動的，人們的認識和水中的影，鏡中的像是一樣的。因爲機械唯物論的認識論是從感覺出發的，一般都是忽視思惟的作用，不理解認識的發展，不理解實踐在認識上的意

義。費爾巴哈雖然一面說「現實的法則，就是思惟的法則，」另一面却又說：「眞理單是感性，直觀的立場；」「某物只有在它不是被媒介而是直接的東西時才是眞的」，便很顯然表現這一缺點。

辨證唯物論的認識論，認爲認識是意識對於現實的反映，是能動的，而不是被動的。水中的影，鏡中的像，不是水和鏡對於外物的認識。換句話說，認識是主體的意識活動浸漬於客觀，而使其服從主體的權力的過程。

譬如說，現在我們面前有墨水瓶和茶杯，我們正面對着它們，視線也落在它們上面，可是我們正在想着別一個重大問題，這時墨水瓶和茶杯反射來的光線雖可以透進眼球而映到視網膜上，可是我們不一定就看到了那是墨水瓶和茶杯。這就是一般所謂視而不見的情況。我們的能夠看見它們是墨水瓶和茶杯，一方面由於它們本身反射來的光線映到我們視網膜上，另一方面也由於我們的意識能動地接受反射來的光線所傳達的它們的形態。這就是認識，不過這是非常簡單的認識，最初形式的認識。

辨證唯物論的認識論，還認爲我們的認識是辨證地發展的，由簡單的認識發展到複雜的認識，由低級形式的認識發展到高級形式的認識，由感性的認識發展到智性的認識。思惟雖以感覺爲根據，同時思惟予感覺以批判。

譬如說，我們每日看見太陽從東邊出來，向西邊落下去，於是感覺告訴我們太陽每日從我

們頭上的天空中走過。可是科白尼（Kopernikus）用儀器觀察天文時，却發見太陽在天空中的位置並沒有變動，於是這發見，這新的感覺便和舊的感覺發生了矛盾，更參照其他行星的情況，知道舊的感覺是不正確的，認爲太陽每日從東邊出向西邊落，其實是地球每日自西向東轉一次，於是倡導地球自轉說。這是因爲感覺和感覺之間發生矛盾，只有地球自轉說能夠使它解消，其間便須要運用思惟。思惟雖然予感覺以批判，而它所根據的還是感覺，決不是根據感覺以外的東西。

由於這些簡單的說明，我們至少可以明白，感覺是認識的基礎，而現實的外物又是感覺的源泉，而且沒有現實的外物，根本便沒有意識，一切認識都是現實的反映。

或者有人提出夢的境況來詰問，說是一個人分明是熟睡在床上，他的環境是黑暗無光，或者簡直眼睛就是閉着沒有睜開，然而他在夢中可能看見一切人們在醒時可能看見的東西，甚至於醒時也不能看見的東西，如死亡了的祖母，久別了的兄弟，從來便沒有見過的妖魔惡怪，乃至聽也沒有聽過的珍禽奇獸。關於這一點，心理學家和生理學家曾告訴我們，那不過是意識裏的殘象，或者是被意識歪曲了的印象，所以不能以此而否認認識是現實的反映。

第二節　藝術是一種認識的表現

根據上節的說明，我們知道一切的認識，都是客觀現實的反映；而且一切的意識，都是由

客觀現實所發生的。由此我們便可以進一步來考察第一章曾屢次提出了的一個重要命題——即藝術是對於現實的認識的表現。

因爲一切的意識都是由客觀現實所產生的，沒有客觀現實便根本沒有意識，那麼意識活動的開始，便非以客觀現實爲對象不可；所以意識活動的開始，決不是洛克的所謂「意識的反省」，或萊布尼茲的所謂「觀念的醒覺」，也不是孟軻王陽明的所謂「良知」，而是能動地接受外物的刺激而加以反映的感能作用，就是感覺。這種最初形式的認識之感覺，是高級的意識活動的基礎。

藝術創作是我們的一種意識的活動，藝術品便是這種意識活動的成果，這是不成問題的。那麼藝術也就是客觀現實的反映，換句話說，就是人類對於客觀現實的一種認識。

可是從來許多藝術理論家說，藝術是靈感的賜予，或者說是幻想的成果，因爲他們認爲客觀現實是雜亂的醜惡的，而藝術是純粹的美麗的，從雜亂的醜惡的現實之中決不能產生美麗的純粹的藝術來，所以藝術的創作，惟有賴於特殊的精神能力，它是和客觀現實沒有關係，和時代環境沒有關係，藝術的價值也和所謂人生沒有關係。由此便產生了唯美主義，爲藝術而藝術的見解。

其次又有些理論家認爲藝術是潛意識的發露，是白日的夢，因爲人的生活上有精神和物質，靈和肉，理想和現實兩種力在衝突，所以便發生痛苦。在這痛苦的重壓之下的生命力，便

取一種迂迴曲折的道路，得以飛躍突進。這所謂迂迴曲折的道路，就是在人們意識清醒的時候，它是被壓在潛意識裏，而在絕對自由的心境，如在睡眠或者酒醉中，被壓抑在潛意識裏的生命力的意欲便抬頭出來，文藝創作時也是這種絕對自由的心境，所以文藝也和夢一樣是這被壓在潛意識裏的生命力的表現。廚川白村的苦悶的象徵之說便是如此。

這兩說雖然傾向相反，但是本質是一樣的。前者認爲藝術是超乎現實的，完全和現實沒有關係；後者雖認爲藝術和現實不無關係，但也不是對於現實的有意識的認識。他們舉出達文奇（Leonard Da Vinci）的名畫摩那里沙（Mona Lisa）是作者幼時對於母親愛慕的潛意識的發露；英國詩人柯立支（Coleridge）的忽必律一詩，是鴉片吃醉後的產品；蜀主孟昶的「冰肌玉骨，自清涼無限，水殿風來暗香滿」的詞句，謝靈運的「池塘生春草」的詩句，都是夢中得的；還有「李白斗酒詩百篇」，來證明藝術不是現實的直接的反映，而是自現實中解放出來的完全自由的意識的所產。由他們的這些主張發展起來又成爲一時在美術上文學上流行過的超現實主義。

說到廚川白村，他的苦悶的象徵之說是介紹到我國來頗早而給我國文藝界的影響很大的文藝理論。他的這種理論是揉合了柏格森（Bergson）哲學的生命跳躍說和弗洛德（Freud）的精神分析學，也多少受了康德的無關心說的美學思想的影響而成的。康德柏格森的哲學根本是觀念論的，他們的對於藝術的見解也不免錯誤；弗洛德的精神分析學雖不是沒有道理，可是他認

爲夢，藝術都是由於性欲壓抑，把人的動物性的本能看成是那樣强烈，又未免牽强附會。至於把它來解釋摩那里沙，其史實的有多少正確性我們不敢說，即算是對，也僅僅說明了達文奇畫這畫的動機；而所畫的內容，還是客觀現實的反映，即他對於母親的認識，他記憶中母親的容顏。

所謂夢，所謂幻覺，可說是潛意識的發露，却常是意識在某種條件之下歪曲了的對於現實的反映，這是我們每個人都經驗過的。所謂靈感不過是神經興奮而生出的飛躍的聯想吧。至於夢中醉裏也能得到詩詞的名句，這和我們所說藝術是客觀現實的反映並不是矛盾的。原來藝術的創作可以分作兩個階段，第一便是藝術的認識，第二便是藝術的表現，當藝術的認識尙存在心裏沒有表現出來的時候，可能在某種情況之下精神異常興奮而偶然藉表現的工具表現出來，所謂夢中醉裏的做詩，不過就是這種精神特別興奮的偶然所得而已。可是這究竟不是常態，或者可以說是病態，試看中外古今許多名作都不是成於夢幻之中，便很顯然。

由上所說，可以明白藝術不是潛意識的發露，也不是幻想的成果，即是說不是超乎現實的，不是和現實隔絕的，而是客觀現實的反映，即作者對於客觀現實的一種認識。

可是這個解答未免過於簡單，其間尙有許多未嘗說明的問題。因爲一切的意識活動雖然是以感覺開始，以感覺爲基礎，而藝術的活動却不是單純的感覺作用，是由感覺更進一步的。同時却也不是單純的思惟，是和一般以抽象概念爲基礎的所謂思惟也是不同的。所謂由感覺更進一步的並不是否認感覺是藝術的認識的源泉，所謂和一般的思惟有差別也並不是否認藝術的認

識須要通過思惟。那麼藝術的認識這種精神活動究竟是怎樣的呢？藝術的認識在認識論上的基礎是怎樣的呢？要解答這問題，我們便要來分析由感性到智性的認識過程。

原來認識是辯證地發展的，所以認識是一個過程。當客觀的現實刺激我們的感官時，我們各個感官反映它一種或一部分的屬性，即感官抽取它可能反映的屬性，而舍去不能反映的屬性。這時現實的本身是具體的，各個感官對於現實的反映便是抽象的。可是各個感官所反映的該現實的屬性對於我們 意識却是具象的。

這些各個感覺匯集於我們的腦筋裏時，一方面將個別的感覺形式拋棄，另一方面將所反映該現實的一些屬性綜合起來，構成一個比較完整而更能接近該現實本身的表象。這表象，對於所反映的個別的客觀現實來說，它是抽象的，而對各個感覺來說，它又是具象的。各個感覺雖有個別的感覺形式，但就感覺內容對個別客觀現實來說，它是一般的；而表象是更能接近該現實，所以就表象對感覺內容來說，它又是個別的。只是就其拋棄感覺形式來說，它是普遍化了的。

這樣地類似的客觀現實反復地刺激我們的感官，引起我們的感覺，便在我們意識裏反復地發生着類似的表象，我們的思惟却將這些表象的共同的屬性概括起來，而將個別的特殊屬性舍去，也就是將這些表象普遍化，而構成一個概念。這樣的概念的構成，很顯然是經過思惟的比較，分析和綜合的過程，所以它一方面能將個別的特殊屬性舍去，這就是一般所謂思惟的抽象

作用；另一方面能將共同的屬性概括起來，這就是一般所謂思惟的具象作用。因此概念是抽象的，同時又是具象的。於是概念對於個別的表象，對於個別的表象所反映的個別的現實，雖然可說它是抽象的，一般的：然而概念對於其他概念的聯系，也就是把它當作全體客觀現實的聯系的環節和運動的契機來看，它是反映出了個別客觀現實的某些本質的屬性，這時它又是具象的，個別的。不過概念的將表象普遍化，乃是將個別的表象概括起來，它所舍去的是表象的個別的屬性、特徵，也就是感覺所反映客觀現實的個別的屬性、特徵，因此概念的構成，不是表象構成那樣簡單；表象構成的意識的能動較小，而概念構成意識的能動性大。雖然概念構成間的思惟作用，不是在判斷，推理過程中那樣明顯，而是比較模糊的。所以概念已是感性認識的終結，是智性認識的起始，概念的認識比表象的認識是高級的。

在上面已經說過，個別的表象是更完整地更眞切地反映着個別的客觀現實，所以表象在本質上可以說是比較個別的，具象的，或者說具體的。不過客觀現實本身原來便沒有絕對個別的，某一客觀現實，一方面是和其他客觀現實無限地關聯着，另一方面是它本身不斷地變化着，因此當作認識一過程的表象，自然不能不有更普遍化而趨於概念的傾向，否則不能眞正認識客觀現實。將表象普遍化了的概念，正是抽象地反映着一般的客觀現實，所以它在本質上可以說是一般的，抽象的。可是客觀現實本身原來也沒有絕對普遍的東西，沒有既不是這一梅花，不是那一桃花，也不是任何一朵花的花；沒有既不是這一梅子，不是那一桃子，也不是任何一個果

實的果實；所以概念一方面是表象的普遍化，另一方面並不是與表象完全脫離。因此我們在上面曾說概念是有兩種傾向，一是和表象脫離的傾向，二是和表象結合的傾向。前者是概念的抽象性，後者是概念的具象性。

概念的旣沒有和所概括的表象完全脫離，它們之間沒有不可超越的鴻溝，而且事實上概念在我們意識裏，由思惟的具象作用，隨時可以喚起具體的個別的形象。這種能喚起具體的個別的形象的概念，或者就可以說是具體的概念。具體的概念　所謂形象的思惟的基礎。因爲具體的概念，它一方面經過思惟的比較、分析、綜合的過程，而將現實的一般的本質的屬性能動地予以概括，另一方面又以所概括的本質的一般的屬性爲基礎構成一個新的表象，或和某一表象比較緊密地結合。於是這個具體的概念的形象，它一方面是個別的表象的概括，所以在它上面表現的一般的本質的屬性特別顯明；同時又是和感覺接近的個別的具體的東西。它比之其他的個別的表象，更能正確地鮮明地反映客觀現實的本質；它是個別的，可是在它的個別性却具現着一般；它是具體的，在它的具體化過程中，却經過思惟的比較、分析、綜合的抽象作用。它是能動反映客觀現實的本質，而不是機構地反映單純的個別現實。

而且根據這種具體的概念，我們可以進而作更高級的形象的思惟。所謂形象的思惟，和一般所謂藝術的想像是一致的。卽由具體的概念去結合已知的東西和未知的東西，並藉它和已知的東西的關聯，我們可以施行形象的判斷，藉它和未知的東西的關聯，我們可以施行形象的推

理。猶如科學的論理的思惟，藉抽象的概念，可以施行論理的判斷和推理一樣。

這種具體的概念的認識，就是藝術的認識的基礎。根據這種具體的概念之認識作用，無疑的藝術的認識是可能的。所以說藝術是人類對於現實的一種認識，而且是既通過感覺也通過思惟的認識。

關於這種藝術的認識的思想，也如同樸素的唯物論一樣，是很早就爲人們所理解的。我國六朝宗炳所謂「以形寫形，以色貌色」；唐荆浩所謂「畫者度物象而取眞」，便是說明了繪畫是現實的一種認識，是摹寫現實的。管子山權數篇所謂「詩者所以記物也」，鍾嶸詩品所謂「屬詞比事」，也是說明了詩是摹寫現實的，是一種現實的認識。

再從藝術史上來考察，更能明白一切眞正的藝術，都是反映當時的現實的。雖不是當時眞實的事物，也是當時人們的精神生活的一面。關於這點，我們只舉幾個例來說一說而已。清代畫家笪重光曾說：「董（源）巨（然）峯巒，多屬金陵一帶；倪（雲林）黃（子久）樹石，得之吳越諸方；米家（父芾、子友仁）墨法，出潤州城南；郭氏（忠恕）圖形，在大行山右。」他這些話就是說明我國歷代的有名的山水畫家，所畫的都是由於他們所寄居之地的眞山眞水而來的。再說紅樓夢所描寫的封建貴族的生活，就是作者自身的經歷；儒林外史所描寫的沒落的知識份子的生活，也是作者所熟知的當時的情形；這又是曾經有人指出過的。至於西遊記之類，看起來雖然似乎和實際生活無關係，其實正是反映了當時人們精神生活的一面，這是不成問題

的。

所以藝術是現實的一種認識。

第三節　藝術的認識的特質

根據上面所說，我們知道藝術是一種認識，藝術的認識是以概念的具體性爲基礎而反映客觀現實的本質，所以是旣通過感覺也通過思惟的高級形式的認識。就是說，對於客觀現實的眞理，本質的認識上，藝術的認識和科學的認識是沒有等差的，科學和藝術，是人類認識客觀現實的兩種同樣重要的手段。然而科學和藝術是不同的兩個文化範疇，其所以不同的主要的原因，我們認爲就在科學的認識和藝術的認識之不同。關於它們的不同之點，我們在上面曾有幾處說到過，祇是究竟太簡單了。而我們在這裏要考察藝術的認識的特質，便不得不將藝術的認識和科學的認識之相異，舊事重提來予以比較詳細的說明。

從來的一般藝術理論認爲藝術的認識是直覺的，科學的認識是思惟的。因爲藝術的認識是憑藉直感，所以就是個別的，具體的，因爲科學的認識是憑藉思惟，所以就是一般的，抽象的。這一對於藝術的認識和科學的認識之相異的意見，實是自康德以來美學思想史上的支配的意見。康德認爲美是不通過概念的。又如意大利美學家克羅齊（Croce）也是如此。他在其所著美學一書裏說：「知識有兩種：一種是直覺的，一種是論理的。」據他說，所謂直覺的知識是

對於個別事物的知識，論理的知識是對於諸個別事物中關係的知識。換句話說，所謂直覺的知識，是不經過思惟而直接把握事物本質的知識，論理的知識是經過概念，判斷等思惟的作用而把握事物本質的知識。前者便是美學，而後者便是科學。可是克羅齊的這種知識的分類，顯然是由於不明瞭認識發展的形而上學的說法。固然認識是有種種程度的差異，而這差異正是由於認識發展過程上的差異而生的。所謂直覺的知識就是我們所說的感性的認識，是認識過程中的感覺和表象的認識，而這種認識是低級形式的認識，這是我們在上面說過了的。感覺是只能反映客觀現實的個別的屬性，表象也只能反映個別的客觀現實的現象，誠然這種低級形式的認識是高級形式的認識的基礎，然而單純的感性的認識，並不是藝術的認識，就好像照相機所攝取的相片不是藝術品一樣。因爲藝術也和科學一樣，是認識客觀現實的眞理的一種手段，也就要舍去偶然的、現象的東西，而顯示必然的，本質的東西。也就是要超越單純的個別的東西，而把握着一般的普遍的東西。　因此藝術的認識也就不能夠停滯於低級的感覺、表象，而不得不通過思惟。至於科學的認識，也不得不以感覺爲基礎，這又是不用說的了。而且卽算科學的認識，在必要時，尙不得不把個別的東西當作個別的把握。因爲客觀現實的普遍化，一般化，是有限度的。相關的兩個種關系統之間，事實上是有聯結它們的橋梁。譬如數學上的零，既非正數，亦非負數，既不能把它概括到正數裏面，也不能把它概括到負數裏面，然而却不能不把它當作一個數。不把它當作一個數，則由負數到正數，由正數到負數，其間便有一個不能超越的

鴻溝。於是在正數序列和負數序列之間的零，便不能不當作個別的數來把握。固然要把它當作正數，或當作負數都無不可，但是本質上它是無所謂正負的。

所以說藝術的認識是直觀的，而科學的認識是論理的；藝術的認識是個別的，而科學的認識是一般的，這種說法根本是不正確的。

又有些人因爲在科學的認識和藝術的認識上沒有發見什麼區別，便根本否認科學和藝術任認識上的區別。蘇聯的文學的本質一文著者奴西諾夫便是其中之一。他說，科學和藝術的內容，都是意識反映的客觀現實的眞理，兩者之間並沒有作爲任何區別的特殊內容，則把握這些內容的認識也應當是一致的。所以科學和藝術的區別，不是由於認識上的不同，而實由於表現所認識的形式的差異。將科學規定爲對於現實的抽象的認識，將藝術規定爲對於現實的具體的認識，自然是不對；即要從認識上來區別科學和藝術的企圖，也是庸人自擾。所以科學和藝術的區別，是在於科學是特別表現我們的思索能力的；藝術是特別表現我們的感覺能力的。即是說，科學是藉論理的概念來表現，而藝術則由形象來構成。這是奴西諾夫的意見，而且是代表這一派人的意見。

在這裏我們先且提出一個問題，就是藝術創作上表現過程應當是指使用表現工具以傳達所認識的這一階段呢？還是別有所指呢？前者是一般的說法，也是我們在這裏所規定的表現的意義。假若是如此的話，那麼這種說法毫無意義，因爲他也明明說科學表現的是思索能力，藝術

表現的是感覺能力，其實就是內容的不同，而不是表現的不同。若是認為表現不但是使用表現工具的過程，而且指使用表現工具以前的一階段，如所謂「科學是藉論理的概念來表現，藝術是由形象來構成，」那麼這種表現也就是一種認識活動，也就是將表現和認識的兩階段混而為一，所謂表現和我們所謂認識沒有差異，於是這種表現上的區別，就和上面所說的認識上的區別是同樣不正確的。

我們認為科學和藝術的區別，不僅由於表現的不同，也由於認識上的差異，而且表現上的不同，原來又是由於認識上的不同。

當一個藝術家從事創作的時候，其最後階段，即藝術完成的階段是表現，這是不成問題的。可是要表現必定先要有所表現的對象，這對象卽是作者對於客觀現實的認識。因為藝術的認識既不能是單純的感覺，那麼便須通過思惟作用。思惟作用的第一步便是表象普遍化了的概念的構成。這概念一方面有脫離個別的表象的傾向，另一方面又有和個別的表象緊密結合的傾向，前者表示概念的抽象性，後者表示概念的具體性。科學的認識則是主要地利用概念的抽象性以施行論理的判斷和推理。藝術的認識則是主要地利用概念的具體性而構成一個比較更能反映客觀現實的本質的必然的諸屬性或特徵的形象，這也是我們在上面說過了的。

因為概念原是各個個別表象的概括，就是它舍去了各個個別表象的特殊的偶然的屬性，概括了它們的共同的本質的屬性，它雖是通過智性的比較、分析、綜合而構成，却依然是以感性

的感覺、表象爲基礎。雖然由表象直接概括而成的概念，多是低級的概念，倘有由低級概念概括而成的高級的概念，它們所概括的本質的必然的屬性，原來也不過是爲其基礎的表象所具有的。所以主要地利用概念的抽象性，利用它的脫離個別的表象的傾向，以施行論理的判斷和推理的科學的認識，固然是主要地依藉智性的觀察、比較、分析、綜合等作用，但是究竟是以感性爲基礎，由感性出發的。而主要地利用概念的具體性，利用它的和個別的表象結合的傾向，而構成一個比較更能反映客觀現實的本質的形象之藝術的認識，它那種形象的構成，或者是以所概括的個別的表象的本質的必然的屬性而重新創造的，或者是和某一特殊的表象緊密結合而成的。這形象是能更深刻地更明鮮地映在我們意識裏，可以喚起我們的感覺的印象。因此藝術的認識，固然是由感覺出發而通過了思惟，却是沒有完全脫離感性，而且主要地是由感性來完成的，不過這時的感性已不是單純的個別現實的刺激所引起的感性，而是受智性制約的感性。所以我們在第一章曾說，就反映客觀現實的認識過程說來，科學的認識是由感性趨向智性，而主要地是以感性爲基礎的智性作用來完成的。藝術的認識是由智性再歸於感性，而主要地是受智性制約的感性作用來完成的。

因爲這種認識過程上的不同，於是在所反映的客觀現實的內容上也有差異。

因爲客觀現實，原來沒有絕對個別的東西，也沒有絕對一般的東西，都是一般和個別的統一。所以我們反映客觀現實的認識，既不能是只反映客觀現實的一般的屬性，也不能是只反映

客觀現實的個別的屬性。只是反映客觀現實的一般的屬性，或者只是反映它的個別的屬性的認識，不能成爲眞正的認識。雖然客觀現實是當作個別的事物而存在的。但是在這個別的事物上面，必然的屬性和偶然的屬性，本質的屬性和現象的屬性，個別的屬性和一般的屬性是雜然並存的。概念的認識，固然是捨去了各個表象的個別的屬性，概括了它們的一般的屬性，但是所概括了的果然是絕對一般的屬性嗎？不是的，它對其他的概念的聯系，也就是把它當作全體客觀現實的聯系的環節和運動的契機來看，它依然是個別和一般的統一。所以主要地利用概念的抽象性以施行論理的判斷和推理的科學的認識，不能是單純的一般，那是空洞的毫無內容的東西。科學的認識，固然是主要地以概念爲基礎，而概念一方面是由表象概括而成的，另一方面又爲高級概念所概括，因此科學的認識的內容雖是個別的一般化，而一般之中倚有個別。至於主要地利用概念的具體性而構成更能反映客觀現實的本質之形象的藝術的認識，即以具體的概念爲基礎的藝術的認識，是先概括了各個表象的本質的一般的屬性，或特徵而成的，卻沒有完全脫離表象，而且是和感覺接近的具體的東西。因此藝術的認識的內容是個別的，然而已不是客觀現實的個別，在這個別的形態上面具現着一般的本質的屬性、特徵，特別顯明。所以我們在第一章裏曾說，就反映客觀現實的認識內容說來，科學的認識是由個別趨向一般，而主要地是在一般裏包括個別；藝術的認識是由一般再歸於個別，主要地在個別裏具現一般。

上面的說明，是關於藝術的認識和科學的認識的區別，也就是藝術的認識的特質。

因此我們可以知道藝術的認識的特質，即是：（一）藝術的認識的過程，是由智性再歸於感性，主要地是受智性制約的感性作用來完成的；（二）藝術的認識的內容，是由一般再歸於個別，主要地是在個別裏具現一般。換一句話來說，藝術的認識的特質，就是主要地通過智性再歸於感性以反映客觀現實的一般於個別之中。

這樣的藝術的認識的內容，反映客觀現實的一般於個別之中的形象，就是藝術的典型。所以藝術的認識，換句話說，就是藝術的典型的創造。關於藝術的典型，我們在下面將另闢一章來詳細考察，在這裏我們只指出藝術的典型，是有它在認識論上的基礎，而且藝術的認識的特質，就在於藝術的典型的創造。

可是我們在這裏還要補充地說明兩個問題。因為藝術的認識，既是作者對於客觀現實的認識，那麼第一，自然是以實踐為其主要的契機；第二，自然不是單純的機構的反映，而是能動的意識的認識，這認識的結果，就其對個別的現實來說，則是藝術的加工，也就是現實的改造。

關於第一點，因為藝術的認識雖有它獨自的特質，却還是對於客觀現實的認識，為其認識的契機的自然主要地在於實踐。藝術創作本身是種實踐，這是不成題的。可是我們這裏所說的藝術創作的過程是包括藝術的認識和藝術的表現這兩個階段，並沒有包括當作和認識對立而且為認識的前提的實踐，這兩種實踐是意義不同的，前者是藝術的實踐，範圍狹窄些，而後者是

社會的實踐，範圍廣泛些。然而現在有人往往把它們之間的這種區別沒有看清楚，認爲藝術家既在創作，就是在從事把握現實的實踐，這種意見不免發生錯誤。倘若作者只是關在家裏伏在案前，拼死拼命地想出美麗的故事，計劃鬥爭的場面，把它寫出來，這誠然也是藝術創作的實踐，却不是當作認識前提的社會的實踐，這是很顯然的。這種藝術家雖在從事創作，是不是眞正能夠把握客觀現實呢？我們的答復是否定的。藝術家的創作是實踐，而藝術家的實踐却不能局限於創作。藝術家首先便是社會的人，他還要更廣泛地從事社會的實踐，而藝術便是客觀現實的認識，他要把握客觀現實，也非廣泛地從事社會的實踐不可。否則他的創作和社會的實踐脫節，也就要和客觀現實乖離，他的藝術不是藝術了。

關於第二點，因爲藝術的認識，不是單純的個別的現實之機械的反映，而是由思惟的抽象作用和具象作用，能動地將反映個別現實的表象，舍去其特殊的個別的屬性、特徵，而抽取其共同的一般的屬性、特徵，構成一個新的形象，具體的概念；也就是思惟的這種相反而相成的抽象作用和具象作用，對所反映的各個個別表象的加工，一方面是將它的一部分削除，另一方面是將它的一部分强化。這樣地構成的新的形象，是較之反映個別實現的表象更能把握客觀現實的本質。這個藝術的形象，也較之所反映的各個客觀現實的形象，是更完備些，更純粹些。因此藝術的認識已不是單純的客觀現實的認識，而且同時也是客觀現實的藝術的改造，換句話說，是客觀現實的藝術的典型化。不過這種對於客觀現實的改造，只是意識中的改造，不是客

觀現實的眞正的改造。然而由此可以知道，藝術的認識中也就有對於客觀現實的改造的契機，認識和實踐是不能分割的。

第三章　藝術的表現

藝術創作的活動過程，可以分作兩個階段：即藝術的認識階段和藝術的表現階段，這是我們在上面說過了的。藝術的認識當然是藝術創作過程中重要的一個階段，沒有藝術的認識便沒有藝術；但是藝術的表現階段也是同樣重要，若是沒有藝術的表現，也便沒有藝術。就藝術品來說，藝術的表現和藝術的認識根本就好比一個東西的表裏兩面，是不能或缺的，也是不能分割的。可是就藝術創作過程來說，它又好比一個東西的兩極，藝術的認識是它的開始，而藝術的表現又是它的完成。因爲這樣，藝術的認識和藝術的表現是有區別的，却是沒有界線的，所以關於這藝術的表現，從來便有許多的誤解；所以我們在說明了藝術的認識之後，不得不進而考察藝術的表現。

第一節　藝術的表現是藝術的認識的摹寫

關於藝術的表現，從來的理論家是有種種不同的意見，我們現在不能，也不必一一來加以介紹，祇就其基本觀點的不同，大約分別來作兩類。

第一、是認爲藝術的創作過程就是表現過程，表現就是藝術創作的一切，於是在文學方

面專注重修詞學、格律、音韻等；在繪畫方面專注重色彩學、構圖學、技法等；在音樂方面則有樂律，在戲劇方面也有三一律……這一類的意見發達得頗早，而支配藝術思想的時期也頗久。自擬古主義，唯美主義以及近代美學上的實驗主義的一派的藝術理論家及藝術家，都是或明或暗的這一類意見的支持者。這種意見的產生，事實上是和形而上學的思想有非常深切的淵源的。試看西洋方面最早的詩學著者就是形式論理學體系創立者的亞理士多德，便可知道。許多美學家所定的規律，如所謂黃金分割，蛇形線，紅色暖而青色冷，C陽剛而A陰調柔等等，都是爲要幫助藝術的表現，但其實對於眞正的藝術創作殊少裨益。近代美學大家克羅齊正是其中一個極端的代表者。他說：藝術即是直覺，而直覺就是表現。表現並不能把意識中的東西，用聲音文字顏色等摹寫出來，事實上在意識中的東西已是具備着聲音顏色的，同樣，有意思也就有語言文字，無語言文字便無意思。所以他認爲藝術的創作、表現，就是意識中意象的構成，至於藉物質的工具留下來的這意象的形跡，原不過是死的東西，並不是藝術創作。關於克羅齊的這種說法，我們不用多費話語，即按他的說法推演下去所得的結論，很顯然是所謂眞正的藝術只能在藝術家的腦子裏，這不但否認了藝術的鑑賞，簡直否認了古來的一切藝術品的存在，也就是否認了藝術本身。

第二、是認爲藝術的創作過程，根本沒有所謂表現過程，藝術的認識就是藝術的創作，於是忽視一切運用表現工具的技術技巧，流弊所及，就成爲粗糙惡劣的作品。這類意見，現在是

相當的流行，我們的朋友之中就有持這種見解的。他說：若把藝術的創作過程分爲藝術的認識和藝術的表現，這是二元論的說法。藝術的表現也就是藝術的認識，因爲藝術的認識原是形象的思惟，是已經有形象了的，也就是有表現了的。而且所謂運用表現的工具將所認識的傳達出來，這，一方面是無足輕重之舉，另一方面所謂善於運用表現的工具，原來也不過是一種認識，是對於工具的認識，結局還是認識。這類意見實際說來，和第一類中的克羅齊的意見是根本相同的，雖然兩者之間的措詞不同，程度也有差別。

這類意見的產生顯然是對於從來偏重形式的藝術理論的否定。不過這種意見，我們認爲未免矯枉過正。藝術的認識固然是形象的，然而這個存在意識中的形象原來不是藝術的表現，這是我們剛才說過了的。存在意識中的認識既不能說是藝術的完成，那麼所謂用物質的表現工具來將這認識傳達出來，即算是無足輕重之舉，也究竟是藝術的完成的一個階段。雖然善於運用表現工具也就是對於工具的一種認識，可是兩種認識的路線不同，兩種認識的內容不同，如果說藝術的對象的認識是形象的，是以具體概念爲基礎的，則對表現工具的認識是抽象的，是以其特殊性能或功用爲主的。何況對象的認識是屬於知的範疇，而工具的運用是屬於行的範疇；更何況運用笨拙的、間接的表現工具，來傳達具體的可感覺的認識，原不是輕而易舉的事。試看從來關於藝術表現的學說之煩難便可以知道。

藝術創作既不是單純的表現，單純的表現至多也不過好像過去的八股文一樣，要用「子

曰」或「學而」一類的題目來做一篇洋洋大文。也不是單純的認識，單純的認識僅僅是作者的意識裏的形象，或者說是意象，這種意象不就是藝術，這是很顯然的；猶如從來未拿過畫筆的人，那怕他腦子裏滿是畫的意象，不能叫做畫家；從來沒有寫過詩作的人，那怕他滿腦子裏都是詩的意象，不能稱爲詩人一樣。同時藝術的認識不能包括在表現裏，藝術的表現也不能包括在認識裏。因爲這兩種說法雖然不同，而其實就是跟上面的兩種說法是一樣的。所以我們說，藝術的認識和藝術的表現是有區別的，藝術的認識是藝術創作的開始，藝術的表現是藝術創作的完成，藝術的認識的藝術的表現是藝術創作的兩個階段。當然，藝術的表現和藝術的認識是不能機械地劃分，但兩者是各自獨立的過程。

那麼我們的所謂藝術的表現，確切地說來究竟是什麼呢？正如上面所說，運用表現的工具把藝術的認識傳達出來，就是藝術的表現。換句話說，藝術的表現，就是藝術的認識的摹寫。我們這種說法原來也不過是種常識，古來許多藝術家都說過。如英國戲劇家我們所熟知的莎士比亞（Shakespeare）在仲夏夜之夢一節裏曾說：

"The Poet's eye, in a fine frenzy rolling.
Doth Glance from Heaven to earth. from earth to Heaven;
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen

Turns them to shapes and gives airy nothing
A Local habitation and a name"

「詩人的眼睛，在美妙地　瘋狂似的迴旋，
瞥覩着自天邊到地上，自地上到天邊，
當想像體現着未知之物的模樣，
詩人的筆便賦予它以形狀，
並給這空靈的無物，
以名字和居住的地方。」

又如我國宋朝郭若虛在其所著圖畫見聞志中曾說：

「意在筆先，筆周意內，畫盡意在，像應神全。」

這裏莎士比亞所謂「想像體現着未知之物的模樣」，和郭若虛的所謂「意」，便是我們的所謂「藝術的認識」，而莎士比亞的所謂「詩人的筆的工作」，和郭若虛的所謂「筆」，大體是和我們所說的「藝術的表現」是一致的。可是我們不承認藝術的藉表現工具，無論是顏料石膏等有形的工具或語言聲音等無形的工具，所留下的認識或意象的形跡，是所謂死的無意義的東西。我們認為沒有藝術的表現便沒有藝術，而存在意識裏的藝術的認識究竟不是藝術品。

至於我們將藝術創作過程分為藝術的認識及藝術的表現兩個階段是不是二元論呢？我們認

爲決不是的。藝術的創作過程本身是有這兩個階段，我們不能將其中任何一個階段包括在另一個階段裏，這是我們在上面所述了的，那麼漠視事實本身的規律而勉强把它視爲同一的無區別的，這倒是一種機械論的傾向。我們不是同克羅齊一樣，認爲認識是在內的是主觀的，所謂表現是在外的是客觀的，兩者之間沒有溝通的橋梁。我們認爲由認識到表現是藝術創作本身的自然的發展。這種由內的認識到外的表現，是和由外的客觀存在到內的主觀認識，雖然所取的路線是相反的，而其可能性則是一樣的。若謂其間有不可超越的鴻溝，不用說，這就是落到唯心論的窠臼裏了。

所謂由藝術的認識到藝術的表現的過程到底是怎樣的呢？那就是用表現工具將所認識的具現着客觀現實本質的形象，忠實地照樣地不差絲毫地表現出來。我們所認識的既是以具體概念爲基礎而反映客觀的必然性一般性之個別的具體的形象，則摹寫我們的這種認識，間接地就是摹寫了客觀現實的本質、必然性、一般性。這種用表現工具摹寫了所認識的反映客觀現實的一般之個別的具體的形象，這便是藝術創作的完成。因此藝術的表現，不但是必要的，是可能的，而且是有它的獨自性的。

我們雖然認爲藝術的表現是有它的獨自性，可是我們並不是認爲它能夠和藝術的認識截然劃分，或者它能夠脫離藝術的認識而獨立存在，正相反，我們認爲藝術的表現和藝術的認識是不能分割的，不能獨立存在。沒有藝術的認識便沒有藝術的表現，這是我們已經說了多少遍

的。而我們認爲用無形的表現工具如語言聲音等來摹寫藝術的認識，已經是較之用有形的表現工具如顏料石膏等來摹寫，是更接近藝術的認識了。語言原是概念的代表，當我們想到某一熟悉的概念時，事實上就是想到了某一單語，所以說「沒有無言之意，也沒有無意之言；」不過我們若是考察認識及表現的發展過程，在這裏也就是概念及語言的發展過程，則所謂「意在言先」，是更正確的。因此藝術的表現和認識，雖然不能截然劃分，而兩者的過程是有區別的。

最後，我還想引蘇東坡幾句話來作一個例證。他在論當時的名畫家文與可畫竹的文章裏曾說：「畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。」這幾句簡單的話裏，也分明敍述了藝術的認識和藝術的表現的兩個階段的關係。見其所欲畫者的胸中的成竹，是藝術的認識；急起追其所見而振筆直遂，是藝術的表現。我國畫論倘有兩句名言說：「外師造化，內師心源。」前者可以當作認識和現實的關係之說明來看，而後者却可以當作表現和認識的關係之說明來看。

要之藝術的認識是藝術的表現的根源，而藝術的表現是藝術的認識的摹寫。

第二節　藝術的表現與宣傳

我們在上一節裏是就藝術創作的立場來考察藝術的表現，在這一節裏想從文化的或社會的立場來考察藝術的表現。因爲藝術的創作，同時就是文化的創造；它是屬於作者的，同時也是

屬於社會的；它是主觀的精神產品，同時又是客觀的文化資材。這是藝術的兩種重要屬性，也是一切文化資材的所有的兩種屬性。

藝術爲什麽有這兩種屬性呢？就是因爲創作藝術的作者是個別的人，同時又是社會的人。我們知道人是社會的動物，任何個人不能和其他的人羣脫離關係；個人和人羣的關係，不僅表現在物質生活方面，同時也表現在精神生活方面。個人的精神的成長就淵源於社會的文化的發達；同時個人的精神的發展，也就助長社會的文化的發達。脫離人羣的個人的生活，無論在物質方面也好，精神方面也好，簡直是不可能的。因爲一切個人的精神活動是個人的，同時也是社會的。西諺說：「知識是不能私有的」，這句話正說明了知識的本質的一面。雖然在現在這私有財產的制度之下，世間有所謂「家傳秘方」，「發明專利」，是把知識當作私有；然而知識的本質是不能「祕」起來，「專」起來的，無論在個人方面說，或在社會方面說，都須要將個人新獲得的知識公開起來，成爲公共的。科學的認識須要如此，藝術的認識也須要如此。

可是認識的須要公開起來，就是要將個人的轉變爲社會的，就認識者的個人來說，首先便要將所認識的傳達出來，也就是表現出來。認識的傳達，一方面說是社會的文化的基礎，另一方面說又是個人和人羣的精神交通的橋梁。科學的表現是科學家對社會關聯的一個橋梁，藝術的表現是藝術家對社會關聯的一個橋梁。換句話說，藝術家的精神活動的成果要傳達到社會

去，就要藉藝術的表現。我們或者可以說，藝術的認識是藝術家對社會的入口，而藝術的表現是藝術家對社會的出口。因此藝術的認識自然須要藝術的表現，而藝術的表現又是藝術的認識的必然的發展。同時藝術的表現工具，無論是有形的或無形的，也是社會的公共的表現工具，於是當作傳達的藝術的表現，也是可能的。

認識既不能不傳達於別人，則傳達自然期待別人的能夠接受這種認識，也就是別人能獲得同樣的認識，這裏便存有傳達的目的。這種目的，換句話說來，就是要有傳達的效果。傳達的目的既在於要有效果，那麼效果愈大的愈好，效果愈久的愈好。根據這一點來考察傳達的性質，那麼很顯然的，傳達是因傳達者的對於這效果的期待不同，而有消極的傳達和積極的傳達之分。消極的傳達便是一般的傳達，而積極的傳達則是宣傳。

所謂宣傳是積極的傳達，一方面是指宣傳比較更期待於獲得傳達的效果，這就是須要傳達的技巧；另一方面是指宣傳在本質上還是傳達，就是須要有被傳達的認識。所以宣傳並不是如謨罕默德那樣的左手可蘭右手劍的威脅利誘，也不是一種空洞的虛僞的不切實際不孚實情的口號標語，宣傳是有被傳達的客觀現實的眞理，和適宜於傳達這眞理而又爲別人所容易接受的傳達方法的。特別注重傳達方法，是宣傳和一般的傳達所不同的一點。因爲只有這樣，才能夠期待傳達的更大更多的效果。

原來傳達是有種種方法的，是隨着使用工具的不同而各異的。不過就其本質上說，祇有

根據認識的方法的不同而產生的傳達的方法之差異。所謂認識正如我們在上面所說是有科學的認識和藝術的認識的區別，所以傳達也就有藝術的傳達和科學的傳達或一般的理論的傳達的區別。

因爲科學的認識是主要地憑藉以感性爲基礎的智性作用所把握的抽象的概念，而用以表現的工具又是這種概念的代表之語言文字，是比較容易的。可是藝術的認識是主要地憑藉受智性制約的感性作用所完成的具體的形象，而用以表現的工具又是笨拙的間接的我們所不常用的東西，因此是非常困難的，這也是我們上面說過了的。然而藝術所表現的究竟是比較更接近客觀現實的具體的形象，是比較以訴之感性爲主的，能引起新鮮而明鮮的感覺的，也就是更容易爲別人所接受的。所以當作傳達的藝術的表現是收得更大更久的効果的，是積極的，也就是有宣傳性的。

根據上面所說，我們知道藝術是個人的同時也是社會的，而藝術的表現是聯接作者個人和社會的一道橋梁，是作者個人傳達他的認識於人羣的一種方法，而且是有宣傳性的傳達方法。於是在這裏便很顯然可以看出，藝術這東西，一方面就作者說，是自我的認識的表現，就作品說是藝術的自我完成；另一方面就社會說，是對他人的傳達；前者從來稱爲藝術的藝術性，後者稱爲藝術的宣傳性，兩者便以藝術性爲基礎而統一在完成了的藝術裏面。

可是因爲藝術的藝術性和宣傳性，是以藝術性爲基礎而統一的，於是從來許多人認爲藝術

是要求自我完成，除自我完成之外，無其他目的的，或者說，是作者的單純的自我表現，除自我表現之外，藝術無其他効能的；換句話說，藝術是和外在的社會不發生關係的。這種意見，就是爲藝術而藝術，藝術至上，藝術是非功利的非實用的等等論調，間接直接地所支持的。

另外又有些人却恰恰和這相反，過份地强調藝術的宣傳性而漠視藝術的藝術性。他們認爲藝術只要注意於宣傳的効果，宣傳効果愈大的愈好，効果愈多的愈好，甚而至於把藝術視爲單純的傳聲筒。這種意見，我國古來的文以載道論者便是很好的代表，近代西洋文學方面如英國的戲劇家高爾斯華綏（Galsworthy）蕭伯納（G.B.Shaw），都多少有這種傾向，而我國革命文學運動初期這種傾向更爲顯著。

關於前者我們打算在下面再詳細來說，關於後者便在這裏再補充幾句。

當然藝術是有宣傳性的，可是它的宣傳性較之它的藝術性倒是第二義的，是派生的。一切的藝術是宣傳，這句話是不錯的，而宣傳性是依存於藝術性，藝術性愈高，宣傳力便愈大；藝術性愈低，宣傳力也便愈小，所以藝術性是第一義的。

藝術是宣傳，但是藝術不全等於宣傳。藝術要是形象的訴之感性的表現，而宣傳却不一定如此，一篇熱情的文告，一場煽動的演說，都可以收到宣傳的効果，也就都是宣傳，可是不是藝術。卽如莎士比亞的大愷撒一劇裏安托尼的那場演說，增加了該劇的藝術性，但它本身究竟不能稱爲藝術。因爲當作宣傳的藝術，是不能沒有藝術的特殊的本質的條件的。藝術的特殊的

本質的條件是什麼呢？就是要以形象的思惟去把握客觀現實的本質、眞理，而以訴之感性的方法表現出來；或者簡單地說，是形象的認識之感性的表現。這裏很顯然的，藝術和其他的宣傳的區別，其表現的方法的不同也是主要的因素。一篇文告，一場演說，是以訴之智性爲主的，對方的接受這種傳達也是主要地由智性作用來完成的；而一張繪畫，一座雕刻，則是以訴之感性爲主的，對方的接受這種傳達也是主要地由感性作用來完成的。訴之感性的主要是藉具體的形象，訴之智性的主要是藉抽象的理論。這裏就有藝術的表現的本質的特性。

譬如說，在現在這樣抗戰期中，全中國國民應當不分階層派別，不分男女老幼，都精誠團結，協同一致，向着打擊敵人恢復國土的目標邁進，這是一個眞理。我們在這裏表現這個眞理，是用抽象的文字，作簡要的敍述，當然不是藝術，也不是宣傳；卽算我們用一篇洋洋大文，詳細地說明這個眞理，說得非常之詳盡周密，頭頭是道，簡直叫別人不得不接受我們所說的而發生同感，這雖是宣傳，却也不是藝術。若是我們因爲這種用抽象的文字訴之於智性的表現，還不能獲得我們所期待的効果，於是要把這個眞理用藝術來表現，這是不是可能的呢？是可能的。如何才可能呢？簡單地原則地說來，卽是如科學的認識要找恰當的實際的例子來檢證一樣的，要把這個我們已經認識了的眞理，配合到實際的社會生活裏面去，藉具體的人物和具體的事件把它形象化；而這人物和事件，在體現這個眞理上達到了典型的程度；對於這典型的人物和典型的事件，或者更正確地說典型的情勢中的典型的性格，又能用藝術的工具如實地技

巧地訴之感性地表現出來，這才是藝術。所以當作傳達的藝術的表現，雖然是有宣傳性的，但主要是藉形象而訴之於感性的。這是藝術的表現的特性。

至於要用藝術的表現來傳達，而又漠視了藝術的表現的特性，則不但不是藝術，而且也不是宣傳。

第三節　藝術表現的技巧

根據上面一節所說的，我們知道藝術的表現，一方面固然是要忠實地表現所認識的，另一方面還要有効地獲得傳達的効果，這兩句話，正說明着藝術的表現，不僅要問表現的什麼，而且要問是怎樣的表現？藝術的所以爲藝術，無論就其藝術性來說或就其宣傳性來說，它表現的是什麼？和表現得是怎樣？實是同樣重要的決定的條件。關於前者，我們在前面曾予以一般的說明；而關於後者，則是我們在這裏應當來加以考察的。

怎樣表現？這是藝術的宣傳性所要求的，同樣也是藝術的藝術性所要求的。因爲藝術的藝術性是要忠實地表現所認識的，可是藝術的認識是主要地受智性制約的感性作用來完成的，而所認識的是具體的形象，這種認識作用是比較複雜的、渾沌的，這種認識內容是多方面的，無限條件的。那麼所謂要忠實地表現所認識的，若是要將它各種側面、條件都照樣地表現出來，這根本是不可能的。何況藝術的表現工具又是笨拙的、間接的。因此藝術的表現便非有一種特

殊的能力不可。這種特殊的能力，就是一般所說的技巧。

所謂藝術的表現的技巧，就是能夠將所認識的充分地如實地表現出來，而且叫它非常地容易爲別人所接受的能力或方法。

不過我們一說到技巧，便容易發生誤解。因爲有些人對於技巧的看法，和我們並不完全相同。

第一、是把技巧看作是藝術創作的唯一的或者最高的法寶，於是說到藝術便祇注意技巧，甚至於把技巧從藝術的其他的條件分割而獨立起來專談技巧；或者把技巧看作是藝術的一切，這是從來的唯美主義者，藝術至上論者或多或少地所有的傾向。譬如唯美主義的畫家，不管所畫的是什麼，祇注意線條是如何曲折才有趣味，顏色是怎樣塗去才是好看，不管所畫的山水實狀如何，祇注意山峯是如何怎樣的皴法，樹葉是怎樣的點法。這便是顯著的例子。

第二、是和上面的意見完全相反，認爲藝術是無須乎技巧的，甚至於認爲技巧是藝術的障礙，是要減低藝術的眞實性的；或者以爲將所認識的傳達出來了便是盡了藝術的能事。這種意見，在過去的自然主義作家是常有的，現在有些現實主義論者也多少有這傾向。譬如日本自然主義的山田花袋便曾說過，技巧是妨礙文藝作品的眞實性的；而法國自然主義大師左拉（Zola）也以爲文學只要忠實地說明現實便夠了，用不着技巧來修飾。

這兩種對於技巧的看法，我們以爲都是偏頗的看法。我們認爲藝術的表現須要技巧，但甚

技巧是不能脫離其他的藝術創作的條件而獨立存在的；就是說，若是不注意藝術表現的技巧，所表現的並不能容易傳達於別人，而且事實上沒有法子表現；若是太注重了技巧，便會失却藝術的本質，所表現的根本不是藝術了。

譬如同是一樣意思的話，把會說話的人說來特別叫人容易了解；不會說話的人說來比較不容易叫人了解。同是對着一個靜物寫生，會畫的人畫來非常之逼真；不會畫的人畫來，也許根本就不像原物。這是我們大家所知道的。我們這裏所說的技巧雖然不只是會說會畫，而且要說得好，畫得好，但是會說會畫與不會的相差就有這樣厲害，說得好畫得好更不用說了。

爲着更容易明白起見，我們在這裏又不妨引用我國論文章的書中常有的奔馬斃犬的故事。首先見於沈括的夢溪筆談中，說是：

「往歲文人多尙對偶爲文，穆修張景輩始爲平文，當時謂之古文。穆張常同造朝，待旦於東華門外，方論文次，適見奔馬踐死一犬，二人各記其事以較工拙。穆修曰：『馬逸，有黃犬遇蹄而斃。』張景曰：『有犬死奔馬之下』。時文體新變，二人之語皆拙澁，當時已謂之工，傳之至今。」

而在唐宋八家叢話裏，也記載着奔馬斃犬的故事，却說是：

「歐陽公在翰林日，與同院出遊，有奔馬斃犬於道。公曰：『試書其事』。同院曰：『有犬臥通衢，逸馬蹄而死之。』公曰：『使子修史，萬卷未已也。』曰：『內翰以爲何如？』

日：「逸馬殺犬於道」。

綜觀上面兩項關於奔馬斃犬的故事，共有六種不同的說法：（一）有奔馬踐死一犬；（二）馬逸，有黃犬遇蹄而斃；（三）有犬死奔馬之下；（四）有奔馬斃犬於道；（五）有犬臥通衢，逸馬蹄而死之；（六）逸馬殺犬於道。對於這六種說法，陳望道以為都由於意思有輕重，文辭有賓主之分，所以各人所說不能一致，並不可抽象地論其工拙。而陳善在其所著捫蝨新話裏則說：「有犬死奔馬之下」，較「馬逸，有黃犬遇蹄而斃」為優，「適有奔馬踐死一犬」則又渾成。歐陽公很顯然的是以同院所說的過繁，自己的「逸馬殺犬於道」，認為簡單得好。

我們在這裏引了這些話的意思，不用說，是認為比較起來，這六種說法是有工拙之別的。誠然抽象的評論是不會得當的，但由這兩項的記述，這事件的發生是各有其具體的條件的。在這些具體的條件之下，我們祇有按照客觀事實中的賓主而為文辭的賓主，即馬是這動作的主詞，馬奔是這事件的原因；犬是這動作的賓詞，犬斃是這事件的結果。以主詞領賓詞，由原因到結果，是更適合於客觀現實的法則的。

再說對於事件的認識過程，雖然在藝術的表現影響較小，而在科學的表現影響較大。然此處是紀敘文，最好是所表現的能與認識過程一致。我國論文書裏常引用的春秋上的兩句名言：「王正月戊申朔，霣石於宋五。是月，六鷁退飛過宋都。」對於這兩項記事公羊傳解說道：「曷為先言霣而後言石？霣石記聞，聞其磌然，視之則石，察之則五。」「曷為先言六而後言

鴿？六鴿退飛記見也。視之則六，察之則鴿，徐而察之則退飛。」這是表現對於認識過程適合的例子。

現在就他們對於這事件的認識過程來說，穆張二人待旦於東華門又正在論文的時候，曙色朦朧之中，闖進他們注意裏的外物，應當先是活躍而龐大的奔馬，不是行犬或臥犬；即在歐陽修和同院出遊時，就常情說，也應當是如此。所以由奔馬而斃犬，也是合乎認識過程的序次的。至於以馬犬同爲主詞，是不能適當地表現客觀現實的法則，徒覺頭緒紛紜，反而使讀者對有秩序的現實，容易陷於混亂。因此我們認爲陳善的批評是頗對，而當作新唐書、編纂者之歐陽公的見解也有道理。總之夢溪筆談的「適有奔馬踐死一犬，」辭順而意顯，其優於同院所謂「有犬臥通衢，逸馬蹄而死之，」眞不可以道里計。同是有相當修養的文人，表現這樣一件簡單的事件，工拙尙有如是之差，我們可以說要求傳達効果大的藝術的表現不要技巧嗎？

可是關於藝術的表現的技巧，究竟是怎樣獲得的呢？我們認爲主要的不在乎天才不天才，還是一句俗話能爲我們作確的答復，那便是——「熟中生巧」。這意思我們在第一章裏已經說過了的。

不過「熟中生巧」這四個字究竟太簡單，太攏統；而在第一章裏我們也祇說到藝術須要技巧，可不是單純的技術；因此在這裏有進一步來考察的必要，就是「熟」是怎樣？及怎麼能夠「生巧」？

這裏所謂「熟」，當然就是我們上面所說的「熟練」。不過所謂「熟」還有一個含義就是「熟悉」。兩者性質却不相同，熟練是屬於實踐的範疇，而熟悉則是屬於認識的範疇，可是兩者又是互相關聯，由熟練自能達到熟悉，由熟悉才能完成熟練。而且事實只有由熟練達到熟悉，由熟悉完成熟練，然後才能生巧；否則只是如我們上面所說，由於同一的或類似的行爲之有意的反復之熟練，尙不能說明何以能夠生巧。因爲也有特殊的人徒然有意地反復着同一的或類似的行爲而竟不能生巧的。所以我們這裏的所謂熟中生巧的熟，雖然是指熟練，同時也包括由熟練而達到的熟悉，完成熟練的熟悉。

那麼所謂熟悉是指什麼呢？就表現的三個主要條件——卽表現的對象，表現的人，表現的工具，恰好可以分作三方面來說。

第一是對於表現的對象的構成規律的熟悉。這所謂表現的對象，雖然直接是指認識了的對象，間接也就是指被認識了的客觀現實。這樣說來，也許有人覺得奇怪，因爲對於所表現對象的熟悉，應當就是藝術的認識。原來是不錯的，這就是認識。不過事實上所謂表現是認識的摹寫，也就是認識的檢驗，認識的反省。因爲普通的認識也往往缺乏條理性、明晰性，所以雖然認識了，却不能表現出來，或者表現得不好。要表現得好，須檢驗所認識的，反省所認識的，於是對於對象的構成的規律能夠更進一步地把握。所以說表現能夠補充認識，促進認識就是因此。譬如上面所舉的奔馬斃犬的故事，歐陽修與同院出遊，同樣目擊此事，卽對此事應有

同樣的認識；但歐陽修究係大史家，故能對於此事的客觀的法則認識得更清楚，所表現的也更合乎客觀現實的法則。又如我們對於日常生活中所習見之物——鷄犬牛羊等，不能說沒有形象的認識，但不是稍有練習的人，要畫鷄犬牛羊的形狀也不可能，這就是缺乏爲表現的認識，也就是對於所表現的對象的構成的規律不熟悉。

藝術的表現固然是藝術，認識的摹寫，但是在我們要表現時所認識的已是綜合的具體的形象了。對於綜合的具體的形象的摹寫，當然不能是照相機一樣光圈一開便能全部摹寫過來，或者是雕好的圖版一樣打上油墨往紙上一按便能全部摹寫過來。要表現，還要從頭來對於所認識了的綜合的具體的形象施行分析的抽象的工作。即由認識到表現，首先便是對認識的形象的抽象作用，或者說分析作用。這種分析作用應當是按着對象的構成規律進行，是對於對象的構成規律的再認識。因此表現時的這種對於對象的構成規律的熟悉，和藝術的認識時對於形象的認識，卻算是同一道路，但是方向恰好相反，一個是由分析而綜合，一個是由綜合而分析。

所謂對象的構成規律，就是各部分對各部分的關係，各屬性對各屬性的關係，各部分各屬性對全體的關係，各部分對中心的部分，各屬性對基本的屬性的關係。就客觀現實來說，不用懷疑是有這種構成的規律的，就是客觀現實的法則；就反映客觀現實的我們所認識的形象來說，不僅反映了客觀現實的一般的構成規律，而且這種構成規律反映得非常顯著。因爲藝術的認識是反映現實的本質，也就是特別顯著地反映中心的部分，基本的屬性，使中心的部分爲

其他各部分的樞紐，基本的屬性爲其他各屬性的源泉。

表現時若是對於對象的這種構成規律熟悉，確實把握得住，使表現合乎這種規律，這是表現的技巧的一個因素。

第二是對於對象所受的主觀精神的影響的熟悉。實際說來，這一點就是上一點的延長。不過上一點是以認識中反映的客觀現實的法則爲主，而這一點是以認識中反映的主觀精神的作用爲主。認識原是主觀精神和客觀現實的結合，所謂認識中反映的客觀現實的法則，自然有主觀精神的影響；認識中反映的主觀的精神作用，也當然不能脫離客觀現實的基礎的。所以這一點與上一點確有區別，然無界限。

我們的意識對於客觀現實的認識，就所認識的來說，若是以抽象的概念爲基礎的以智性作用來完成的，所受主觀精神的影響則是非常稀少，但是以具體的形象爲基礎的以感性作用來完成的，它的影響却非常之濃厚。前者主觀精神的影響之少，其中主要的就是因爲感情的作用少乃至毫無。後者主觀精神的影響之大，其中尤其是因爲感情的作用大。因爲對於抽象的東西的認識不能引起感情，而對於於具體的東西的認識，不能不引起感情。試看日常生活中我們對於所熟悉的一切人和物，都或多或少地發生感情就可以知道。固然我們並不是形而上的哲學家一樣，認爲理智和感情是完全不同的精神作用，我們認爲它們是不能截然劃分的，是互相滲透的，但是尙有不同的地方。因此藝術的認識所認識的是受着非常濃厚的主觀精神的影響，受着

非常大的感情作用的影響。這種主觀精神對於所認識的影響，有時固然和客觀現實的法則不一致，而蒙蔽或歪曲客觀現實的法則，但是正確的認識，却和客觀現實的法則一致，正足以强化這客觀現實的法則。

這種對於所認識的之主觀精神的影響原來是制約我們對於客觀現實的認識的，同時也是明顯地表示主觀精神和客觀現實的關聯的。在主觀精神的影響和客觀現實的法則一致的時候，正可以使主觀精神外的客觀現實也和我們有一脈相通之處，而使它能夠成爲活潑潑的有生命的東西乃至是有人性的東西。譬如宋詞人宋祁玉樓春一闋中的名句，「綠楊烟外曉雲輕，紅杏枝頭春意鬧。」末句中着一鬧字，特别動人。又張先天仙子一闋中有句云：「沙上並禽池上暝，雲破月來花弄影。」下句中着一弄字，也容易使讀者留下深刻的印象。這正是因爲這兩字充分地反映了制約認識的主觀精神在認識上和客觀現實的關聯，而且兩者是一致的。

因此在表現時若是對於對象所受的主觀精神的影響熟悉，使它和客觀現實的法則一致，而不歪曲客觀現實的法則，並能充分表現出來，這也是表現的技巧的一個因素。

第三是對於表現的工具的特殊性能的熟悉。以上兩點，都是和藝術的認識相關係的，並不是表現過程中所特有的。但是，表現尙有其它的決定的條件，或者說技巧尙有其他的來源，而且是非常重要的一點，這便是我們現在要說的表現的工具的特殊性能。因爲表現的工具原是表現的一個特別重要的條件，它的各自的特殊的性能，自然要影響或限制所要表現的認識。大

而言之，無論用怎樣的顏料、畫筆、畫布，也畫不出提琴上的旋律；反之用怎樣的樂器也彈不出油畫上的色彩，這是很顯明的。小而言之，同是繪畫，因爲中國的畫具有中　畫具的特殊屬性，也就構成了中國畫的特殊風韻。同是詩歌，因爲中國語言文字有它的特殊屬性，也影響到中國詩和西洋詩的差異。中國的筆墨，產生中國畫上的線條、皴法、墨分五彩等表現方法；中國的語言文字，產生中國詩上的對仗工整，平仄協調等表現方法。其爲功爲罪，當然我們不必輕率來批評，但是要說到中國過去的藝術，在畫方面不能忽視筆墨的作用，在詩方面不能忽視平仄對仗的作用，這是可以斷言的。南宗山水，成爲宋元以來中國畫界之主流，雖傳創於王維，而實成於荊浩。荊浩就是首先特別注重筆墨的人。他曾說：「吳道子畫山水有筆而無墨，項容有墨而無筆，吾當採二子之所長，成一家之體。」其所著筆法記中論繪畫六要，筆墨即爲其二要。中國詩盛於唐，這是大家所公認的，而律詩則始於唐，被稱爲詩聖的杜甫，尤工於律詩。這種關係決不是偶然的。事實上忽視表現工具的性能，藝術創作幾乎是不可能的。所以能充分了解表現工具特殊性能，能充分發揮表現工具的特殊性能，使它和客觀現實的法則一致，和主觀精神的影響一致，這也是表現的技巧的一個因素。不過我們在這裏還須補充來說明一點，就是要了解工具的特性，要發揮工具的特性，首先便要知道運用工具的方法。但因爲工具的運用方法和工具的特殊性能是不能分離的，所以我們現在只附帶地說及，無須詳論。

以上關於表現的技巧的因素，雖然分作三點來說，但是在藝術的表現上三者是互相關聯

的，不能各自獨立的；而且三者的互相關聯要是一致的，不能矛盾的。這三者的能夠互相關聯起來，而且一致的聯關起來，却不是熟悉的範圍之內的問題，而是熟練的問題了。惟有熟練，對於表現的反復的實踐，才能使三者一致的關聯起來。倘若沒有對於表現的反復的實踐，則雖知道所表現的對象的構成規律，知道對於對象的主觀精神的影響，也知道表現的工具的特殊性能，就好像知道水的浮力，知道人的體重，知道游泳的方法，却沒有實際跳到水裏去游泳一樣，一切都是無用的。

這三者關聯的一致，在表現過程中看來是怎樣取得的呢？即是應當以何者爲基本的何者爲從屬的呢？不用說，表現的前提是認識，認識是決定表現的，這句話的意義就是說對象的規律是基本的，主觀精神的影響是從屬的，即主觀精神的影響，在於加深這種對象的規律。表現的工具的特殊性能也是從屬的，即工具的特殊性能在適合於表現或加強地表現對象的規律和主觀精神的影響。這樣三者才能取得一致的聯關，自能達到藝術表現的最高境地發揮藝術表現的最大力量，這便是藝術表現的完美的技巧，也就是藝術表現的至上的方法。關於這種表現的方法，我們在這裏祇是原則地提出來，等到下面談描寫問題時，再予以詳細的考察。

第四章　藝術的相關諸屬性

我們在上面各章裏對藝術的考察，是由藝術家的立場出發的，或者說是對藝術的創作過程的考察，還不是由藝術本身來考察的。所謂由藝術本身來考察，並不是把藝術當作孤立的和外界沒有關聯的東西，而是以藝術本身爲中心對象，來考察它固有的屬性、條件及其和外界的關聯，這樣或者可以更進一步把握藝術的本質。

由藝術本身來考察藝術，我們可以知道藝術是相關諸屬性的統一，不是單純的片面的東西。藝術的相關諸屬性很多，我們在這裏不能也不必一一備舉；不過它的主要的相關的屬性，就是內容與形式，主觀性與客觀性，反映作者主觀的個性與階層性；反映社會客觀的時代性與永久性，是我們不能忽視的。現在便將它的這些相關的諸屬性分別說明於下。

第一節　藝術的內容和形式

內容和形式是構成藝術的最主要的要素，這已是最普遍的常識。

可是有些人認爲藝術所追求的原是形式的美，形式便是藝術的一切，除了形式之外什麽東西也沒有。如音樂就是高低音響的連續，繪畫就是明暗顏色的配合。現代法國著名畫家綏珊

（Cezanne）便曾說過，所謂繪畫，「不是素描，也不是體態，只是色調的對照。」他的後繼者如畢卡梭（Picasso）的名作斑衣小丑之類的畫，實際上映在觀者眼裏的只是顏色和線條的錯雜配合，作者就是題名為斑衣小丑，但是有幾個觀者不懷疑這名字的正確性呢？

又有些人認為藝術不過是作者的精神的產物，藝術所給予我們的也就是這種精神的東西，除此之外便什麼也沒有了，這種東西就是藝術的內容。一般的所謂形式，他們說其實就是藝術的內容，因為它原來是藝術本身所具有的，譬如一首詩，文字中所含的意義固然是詩的內容，而所含的音韻節奏，也並不是詩的形式；一支樂曲，它高低音響的變化中所有的旋律調子並不是它的形式，就是它的內容。因為詩除了語言文字的音韻節奏就沒有意義，無所謂詩，樂曲除了音響的旋律調子也就無所謂樂曲。

這兩種意見，雖然有的是否認藝術的內容，有的是否認藝術的形式，要之是將藝術的內容和形式混為一談，其所以混為一談又是由於對內容和形式的誤解。因為受了形而上學的思想影響，把內容和形式看成兩個東西，而藝術的內容和形式關係是如此密切，簡直不能分離，於是不否認內容便否認形式。或者即不明白地否認內容或形式，而暗地裏仍懷疑其獨自性。

我們知道一切的東西都有其內容和形式的，藝術也不得例外。只就上面那兩種不同的意見來看，便知道它是有這兩種要素的；而他們的否認內容，不過是將內容歸到形式裏；否認形式，却是將形式歸到內容裏而已。他們各强調一方面，而漠視他方面，其實都是對於藝術的內

容和形式沒有充分的正確的理解。

那麽藝術的內容是什麽？而藝術的形式又是什麽呢？對於這點也有種種說法。

有些人認爲所謂藝術的內容就是主題，換句話說，是藝術裏表現的作者的中心思想；藝術的形式就是這主題的形象化，也就是作者用以表現這中心思想的具體的人物和事件。譬如說，魯迅的小說狂人日記的中心思想，是要打破喫人的宗法社會的舊禮教思想以救救孩子，這便是內容，而狂人的狂想：醫生和他的哥哥，紳貴翁和狗，都是在陰謀要把他殺來喫，這些就是表現這內容的形式。

也有人認爲藝術的形式是藝術的體裁或樣式，這種體裁或樣式所表現的便是內容。譬如中國的舊詩，有字句音調一定的五絕七律，詞有字句音調一定的小調長令；即說宋朝的詩，又有所謂江西派、西崑派；詞有蘇辛體、周姜體，這些是形式。而塡入這種體裁、樣式裏的一切，不管是語言文字所表現的故事、思想，或是顏色音響所表現的形象、感情，乃至言語、文字、顏色、音響、故事、人物、思想、感情所表現的一種抽象的美，如所謂崇高、豪放、秀麗、綺靡，都是它的內容。

對於什麽是內容或什麽是形式的這種解答，固然是一種解答；可是當作什麽是藝術的內容和形式的解答，我們認爲是非常不充分的，是錯誤的。

因爲前者的解答，如例子所說明的一樣，所謂作者的中心思想，原不過是由作者的意識所

反映的客觀現實的眞理；所謂作者用以表現這中心思想的具體的人物和事件，也原是客觀現實中所能有的人物和事件。那麼我們自然得將這些人物事件當作客觀的現實來看。於是這些人物和事件，只能說是客觀現實的形式，客觀現實的眞理却是這些人物和事件的內容。因此這一解答，並不能認爲是對於藝術的內容和形式是什麼的完善的解答；它沒有指出藝術的內容和形式各個應有的獨自性。

至於後者的解答，又如例子所說明的一樣，所謂體裁或樣式如五絕七律，Ode，Sonnet，Ionic式或Doue式，原不過是特殊的歷史的規定之下所產生的藝術形態，是從文化史或藝術史上來看的一種比較抽象的範疇，也僅僅是藝術的形式的一個非本質的條件。爲什麼是藝術形式的非本質的條件呢？因爲一切東西的形式原是不能脫離內容而獨立存在的，所能脫離內容而獨立存在的，便是抽象的範疇。因此藝術的形式當然不僅是這種能脫離內容而獨立存在的體裁或樣式如五絕七律等。它們雖可以當作藝術形式的一個條件，如律詩的諸種規定，我們不能否認在我國舊詩形式上發生過相當大的作用；可是把它當作詩的形式而塡進文字去並不就是詩。譬如我們說：「春夏秋冬日，東西南北方，油鹽柴米醬，犬馬豕牛羊。」字句平仄都合乎五絕，然而這決不是詩，所以體裁或樣式不是藝術的形式，也不是藝術形式的本質的條件，這不是顯明的嗎？體裁或樣式既不是藝術的形式的本質的條件，那麼套在這種樣式或體裁裏的東西，也就不能說是藝術的內容了。

於是又有些人說，上述二者誠然是各有偏向，但是綜合起來看，則藝術的形式和內容便很瞭然了。 卽是說藝術的內容是前者所說的中心思想， 而藝術的形式則是後者所說的體裁或樣式。譬如其中有人這樣主張：「文學的內容，不是題材，不是故事，也不是題旨，而是階層的世界觀。……形式與內容的統一，就是作家的世界觀與風格的統一。」這樣的意見，也曾反映在我國文藝界的舊瓶裝新酒問題的爭論上，有人眞認爲文藝的內容如酒，而形式如瓶，內容裝進形式裏，如酒裝在瓶裏一樣。對於這一說法，我們也認爲是不完全的。固然藝術是有它內在的中心思想和外在的體裁樣式，然而很明白的祇是這兩個東西還是不夠；而且它們之間沒有嚴密地相互規定的關聯。 因爲由政治口號編成一首詩歌體的東西， 中心思想乃至作者的世界觀（假使可以是這樣說的話）和體裁都有的，但我們決不會把它當作眞正的詩歌。而瓶子裝酒，事實上瓶子尙有瓶子的內容，酒也還有酒獨自的形式，瓶子和酒的關係不是不可分離的，而藝術的形式和內容則應當是決不可分離的。因此這一解答依然沒有指出藝術的形式和內容的特殊的本質。

因爲一般的所謂內容和形式，固然是相互對立的，却也是相互滲透的，相互推移的。我們舉兩個簡單的例子來說吧，譬如現在我們看到窗外的桑葉，它那靑綠的顏色，不規則的橢圓形的形狀，鋸齒狀的葉緣等，我們可以說是桑葉的形式；而由靑綠色所表現的吸收日光、水分及鑛質所製造的葉綠素，和其他構成葉脈葉身的細胞等，便可以說是桑葉的內容。可是我們若把

這些片片的桑葉當作對象來繪畫，這時畫裏桑葉的顏色和形狀已不是畫的形式而是內容了。又如一個人在悲哀的時候常是臉色陰沈，雙眉緊皺，甚至於眼淚汪汪的流。這時候的皺眉淚眼可以說是這個人心頭悲哀的形式，而心頭的悲哀可以說是皺眉淚眼的內容，可是我們若是將這皺眉淚眼的形狀用色彩線條明暗表現於一張畫布上，那麼皺眉淚眼已不能說是這繪畫的形式，而是這繪畫的內容了。這便是內容和形式的相互推移。

這樣說來，那麼形式和內容不是不能把握它們的獨自性，或者根本便沒有各別的獨自性嗎？不是的，內容和形式既是互相對立的便是各有其獨自性的，惟其各有其獨自性才是互相對立的，而且它們各別的獨自性是可以把握的，否則我們何以知道它們各有其獨自性呢？

不過要把握它們的獨自性，就不要忘記了個別的特殊立場。這就是說，我們把桑葉當 客觀的存在來考察時，青綠的顏色和不規則的橢圓形狀是桑葉的形式，而把它當作繪畫的對象來考察時，桑葉的青綠的顏色和不規則的橢圓形狀卽是繪畫的內容。我們把人當作客觀的存在來考察時，皺眉淚眼是人的表情的形式；而當作繪畫的對象來考察時，則皺眉淚眼便成了繪畫的內容。

因此藝術的內容和形式，既不是瓶子裝酒所能比擬的，也不是中心思想和體裁樣式的結合所能說明的。因為某種正確的思想原是相對的客觀眞理的反映，它是和客觀現實的某些現象，人物和事件的關聯，發展相結合着的。所以這眞理原是客觀現實的某些現象的內容，而不是藝

術的特殊的內容。體裁樣式，如上面所說，原是在特殊的歷史的規定之下所產生的藝術的抽象的範疇，當我們從藝術史的立場來考察一般的藝術形態時，不用說可以把它看作是一種藝術的形式。如希臘建築的約尼亞樣式，多利斯樣式及柯林斯（Corinth）樣式，是各有其形式上的特殊之點，而因形式上的不同也影響到它們各種的內容上的不同，這是可以說是建築的種類的抽象的形式。可是無論如何也不能當作個別的藝術的形式來看，不能當作藝術的形式的本質的東西來看。或者可以說它是藝術的形式的形式，而中心思想是藝術的內容的內容吧。

那麼我們認爲藝術的內容和形式到底是什麼呢？簡單地說，藝術的內容就是藝術的認識，而藝術的形式就是藝術的表現。詳細地說，藝術的內容是作者對現實所認識的，而形式是作者所以表現那認識的。藝術的認識和藝術的表現是由作者的立場出發而分析藝術創作過程的說法，藝術的內容和藝術的形式是由藝術本身來考察藝術的屬性、要素的說法。根據上面的說明，我們知道所謂藝術的認識，是作者對於客觀現實的眞理的具體的形象的把握。這所把握的東西，在沒有用表現的工具表現出來的時候，原是存在我們意識領域之內的；將這種意識領域之內的對於客觀現實的認識，用表現的工具移到意識領域之外時，便是構成了一個客觀的東西，便是完成了的藝術。於是就藝術來說，有從意識領域裏被移出來的對於客觀現實的形象的認識，便是藝術的內容，將意識領域裏的對於客觀現實的形象的認識，移出來而使之成爲客觀的東西的，便是藝術的形式。譬如文學，由詞句章篇所表現的具體的人物和事件，及由人物和

事件所表現的意義都是內容；而適應於這內容的表現的詞句章篇，及詞句章篇的結構布置都是形式。因此藝術的內容和形式顯然是有區別的。

藝術的內容和形式雖是有區別的，却是沒有界限。我們在上面曾說，藝術的認識和藝術的表現雖有區別，而無界限，藝術的內容既是藝術的認識，藝術的形式又是藝術的表現，所以藝術的內容和形式也是雖有區別而無界限。如被稱為最純粹的藝術之音樂，意識所把握的旋律與用聲音將這旋律歌唱出來，實際上是無從劃分的，不過是聲音的高低强弱而已。我們不能說在沒有唱出來時完全沒有這聲音在心頭振動；而我們也不能因為藝術的內容和形式的區別是沒有顯明的界限，便將它們混為一談，卽可能有的區別也漠視它。正因為內容和形式不能有界限，不能把它們各個當作絕對獨立的東西來看，這裏就有內容和形式統一於藝術之中的基礎。也和上面所說的沒有藝術的認識便沒有藝術的表現，沒有藝術的表現便沒有藝術的認識一樣，沒有藝術的內容也沒有藝術的形式，沒有藝術的形式也沒有藝術的內容。

「不過所謂形式，由上面的說明也可以知道，不過是內容的向形式的推移，內容的由主觀而客觀化，形式不過是內容的外面的東西而已。譬如音樂的意識裏的旋律與歌唱，歌唱的聲音雖然是外的形式，但是這歌唱的聲音原是意識裏旋律所要求的，所決定的。這樣內容和形式才是有機的關聯着的，才是統一的。

因為藝術的內容和形式是有機的關聯的，是統一的，由此可以知道藝術不是等於內容加形

式，尤其不是等於思想加體裁樣式。因爲藝術的形式是內容所要求的，是內容所決定的，所以藝術的內容是第一義的而形式是第二義的，是內容決定形式，也就不是形式決定內容。

然而又如上面所說，從來便有些人認爲藝術就是思想表現於藝術的體裁樣式之內的東西。譬如說詩，只要思想加詩的樣式便是詩，思想加繪畫的樣式便是繪畫。這是我國宋朝以來理學家的哲理詩的產生，和元明以後文士畫的風行的道理。理學大師邵雍重九日登石閣詩便是一個很好的例，茲錄於下，以見一斑。

「事出一時間，時過事莫閑，當時深可愛，過後不堪看。夏去休言暑，冬來始講寒，人能知此理，憂患自難干。」

這樣談理講道的詩，其他尚有許多，詩人中不只一個邵雍，邵雍詩中也不只這一首。至於文士畫的極端的代表者元朝倪迂，草草地畫幾竿竹子，一個亭子，便算是一張畫。他自己說，這竹子倒底是不是竹子我也不知道，我的畫不求形似，但抒胸中逸氣而已。這裏我不過舉一兩個我們熟知的例。這種藝術觀在西洋方面也並不是沒有，如尼采(Nietzsche)的詩主要的便是哲學思想似的道理加美麗的文詞，而繪畫上的表現主義，則主張繪畫不是自然的摹倣，而是精神的表現，也就是和不求形似但抒逸氣的說法差不多。

又有些人認爲形式是第一義的內容是第二義的，形式是決定內容的，如日本曾出現過形式主義一派便公開地作如是主張。一切形而上學的形式主義的美學家，也都認爲藝術的本質是

在形式，於是他們的美學是極力追求藝術的形式的美，定下許多規律，詩歌要有一定的字句長短，音節高低；繪畫有一定的構圖法、敷色法；合乎這些法則的才是藝術，不合乎這些規律的並不是藝術，這些形式的規律，在他們是藝術評價的標準。

這兩種意見說來雖是各別的，而其實根本的錯處是一致的。就是都不了解藝術的內容是決定形式的，形式是第二義的，於是他們都過高地估計了形式　認為祇要有藝術的形式，這東西便是藝術品，可是由上面的說明，我們知道這完全是不合乎事實的。因為沒有藝術的內容，雖然外貌像藝術的形式，而這形式原不是藝術的本質的形式，如所謂體裁樣式僅僅是藝術的形式的一個條件而已，那麼這東西也便不是藝術。所以哲學似的高深的思想理論套入藝術的體裁樣式之中，不能成為藝術；而徒然追求形式的美的規律，不但不能增加藝術的美，有時反足以束縛藝術的內容破壞藝術的美。兩者都是形式主義。

這種形式主義的藝術理論及形而上學的美學，既不合乎藝術的眞理，怎麼會發生呢？這又如我們在上面藝術的表現一章裏所說的一樣，它是和哲學的唯心論，形式論理學大致是平行地發展着的，它的發生的眞正原因，只有求之於社會機構的下層建築；可是我們在這裏對於這樣一個大問題不能加以敍述。不過在這裏可以附帶地說一說由藝術本身發生的另一個小原因。就是這些形式主義者，那怕他實際是個作者，而當考察藝術時却往往完全站在鑑賞者的立場，鑑賞是由藝術的形式入手；尤其是對於過去的偉大的作品，在鑑賞時叫他們自然而然低首下心，

不免要來試行摹做，在摹做時也是由藝術的形式入手。於是無論在鑑賞過程上，在摹做過程上，首先成爲對象的都是藝術的形式，因此便叫他們認爲藝術的形式是第一義的，是決定內容的。可是從藝術的創作過程來看，很顯然的是先有當作藝術內容的藝術的認識，而後有賦予藝術形式的藝術的表現，形式是爲要表現內容的，或者說形式是附屬於內容的，也就是形式是決定於內容的，有怎樣的內容便非有怎樣的形式不可。試看徒有空洞的形式的規律，黃金分割也好，仄仄仄平平也好，離了它的豐富的具體的內容，何嘗有絲毫藝術的價值呢？何嘗有絲毫的藝術的意味呢？

　　內容雖是決定形式的，可是內容並不是自然而然有其應有的形式，一個未成熟的作者並不能賦予內容以其應有的形式，要賦予內容以應有的適當的形式，雖不是藝術家的惟一重要的工作，也是一件最重要的工作，因此形式雖不是藝術的惟一重要的要素，也是一個最重要的要素。

　　但是藝術的形式雖爲內容所決定，而形式對於藝術也是本質的，能動的要素，它有它的獨自性，能反作用於內容。就藝術的創作過程來說，作者所認識的固然具有形式，但是意識裏認識的形式並不卽是藝術的形式，藝術的形式是意識裏認識的形式的客觀化，因此藝術的　式在根本上是決定於內容，內容是決定形的第一個條件，根本的條件，然而不是惟一的條件，正如上面所說，藝術的表現須要技巧，也就是說藝術的形式尙決定於其他兩個表現技巧的因素。

我們在上面曾說：表現的技巧有三個主要的因素：第一個是對於對象自身的構成規律的熟悉，第二個是對於對象所受主觀精神的影響的熟悉，第三個是對於表現的工具的特殊性能的熟悉。在這三點之中，第一點是屬於藝術的認識的範圍之內的，也就是屬於內容的，這就是所謂內容決定形式的基礎，但是第二點和第三點，我們不能看作是內容的範圍之內的，尤其是第三點的性質完全不同，這是我們在第三章裏也說過了的。因此藝術的形式，也決定於作者的精神對於對象的影響，也決定於作者所使用的工具的性能，所以藝術的形式，尙有其獨自性，並不能攏統地說一句，內容決定形式，便認爲藝術的形式是完全被動的，是無足輕重的，即是說它完全爲內容決定其一切，討論藝術問題只要注意內容便夠了。

關於這點，盧納卡爾斯基(Lunarcharsky)也曾說：「在實際上所與的作品的形式，決不僅由於內容，還由於幾個別的要件而被決定。思索，會話的階級的心理的習慣，可以稱爲所與的階級的生活樣式的東西，所與的社會的物質文化的一般水準，鄰邦的影響，能顯現於生活的一切方面的過去的惰性或更新的慾望。這些一切是決定形式的補足的要件，而作用於形式之上。」盧納卡爾斯基的這些話，正是主要地說明了我上面所說的第二點，然而他却疏忽了第三點。第三點也作用於形式，我們在下面關於描寫的說明裏可以詳及，在這裏不用多說。

不過雖說形式有其獨自性，却不是說形式能夠脫離內容而獨立，不是的，藝術的表現技巧的因素，其第二點第三點原是要從屬於第一點而與第一點一致，所以從根本上說，藝術的形式

還是主要地依存於內容，決定於內容。所以形式適合於內容時，才是藝術的完成，形式不適合於內容時，或者是內容不但不因此而加强，反因之而削弱，不能充分如實地表現出來，便是藝術的失敗。如以抗戰的悲壯的場面爲內容的歌，自然不能用毛毛雨、四川調等靡靡之聲的形式；而溫柔婉轉，纏綿悱惻的情歌，自然不能用激昂慷慨，悲壯淋漓的形式。否則便破壞了內容的藝術性，而減少了藝術的効果。

總之，所謂藝術的形式是一定的藝術的內容的形式，藝術的內容是一定的藝術的形式的內容，藝術的形式和內容是統一而不可分的，藝術的內容決定藝術的形式，而藝術的形式也反作用於藝術的內容。所以藝術的價值，不單是取決於它的內容，也取決於它的形式，更完善地說，是取決於內容和形式的統一。

第二節　藝術的主觀性與客觀性

其次要談的藝術的相關的屬性，就是藝術的主觀性和客觀性。

有些人認爲藝術既是作者個人精神活動的所產，那麼它當然是主觀的東西，既不是自然的所產，也就不是客觀的東西，因此在藝術裏面無所謂客觀性。至於他人的能夠接受一件藝術的所予，也只是美的情緒的共鳴，乃是以精神感動精神，和所謂客觀現實是無關係的。換句話說，藝術的所以爲藝術就在於美的情緒，或者說美感經驗，而這美感經驗當然是主觀性的東

西，不是客觀性的東西。這種意見是和哲學上的經驗論一致的實證主義的美學，心理學的美學可以說是代表。

又有些人認爲藝術不過是客觀的形象的寫照，不是主觀的創造，所以當然是客觀的東西，不是主觀的東西，也就只有客觀性，無所謂主觀性。正因爲不是主觀的東西而是客觀的東西，所以藝術家只要對自然完全忠實地來摹寫，鑑賞者自然能夠和作者一樣能把握所摹寫的自然，能和作者同樣對此引起感興，這種感興的根源是在於自然現實本身，和作者是無密切的關係的。換句話說，藝術的所以爲藝術，就在於摹寫自然的眞。這種意見是自然主義和舊現實主義或多或少所具有的。

上面的那兩種意見自然是各有各的道理，正因爲是各有各的道理，所以就都不是完全的。因爲藝術是客觀現實的摹寫，所以藝術有客觀性；同時藝術又是作者精神的所產，所以它有主觀性。換句話說，藝術是作者的意識對自然現實的摹寫；或者說，自然現實在作者意識上的反映，所以它是客觀的同時又是主觀的。沒有無主觀性的藝術，也沒有無客觀性的藝術。譬如說德國的表現主義者主張藝術不是摹做自然，而是自我的精神創造，我國文人畫的不求和外物的形似，但舒胸中逸氣，這種理論自然有它的社會的根源，可是並不是正確的藝術理論，有他們留下的作品便可以證明，那不過是小資產者個人主義的不健全的意識對客觀現實的歪曲、錯亂而已。又如法國自然主義小說家的福祿貝爾（Flaubert）曾說：「文學是須要說明某一事物

的」。自然主義的代表左拉的小說，常有對於故事及環境的非本質的細微末節的極詳盡的描寫。我國唐宋院畫常是對物寫生，亟求個體的窮形畢肖，終於自然主義的文學自左拉以後便不能有什麼大發展，而畫院派流爲工筆畫亦日浸衰微，就是因爲他們過於强調了藝術的客觀性，而漠視了主觀精神對於客觀現實的能動作用，陷於機械的摹倣的緣故。

不用說，藝術是認識客觀現實的，但是藝術的所以爲藝術也和科學的所以爲科學一樣，不是在於認識客觀現實的一切的瑣末的現象，而是在於認識客觀現實的本質，若是不能把握它的本質的屬性或條件，我們簡直不能獲得客觀現實的眞的認識，所以我們的對客觀現實的認識，自然是經過我們的觀察、分析、綜合、抽象、具象的作用，也就是要經過我們的主觀的精神作用。我們的精神作用，固然是如俗話所說，是「人同此心，心同此理，」大致是一樣的；但也如俗話所說「人心之不同，如其面焉，」並不是完全相同的。因爲各人的精神作用，或者說意識活動的形態不同或者認識的條件不同，便自然而然對於現實的反映也不同。譬如在紅色的燈光下，一切的東西都帶或深或淺的紅色，在綠色的燈光下一切的東西都帶或深或淺的綠色一樣。我們在上面曾用過紅葉來作例子，雖然那是極端的一個例子，在這裏我們還可以引伸來作一個說明。同是秋天的紅葉，在爲別離而悲哀的人的眼裏看來，那是離人的眼淚染透了的，覺得非常悽愴；而在閒適舒暢的人看來，那是比二月的花還紅，覺得特別鮮豔，因此藝術便有主觀性。

這種藝術的主觀性，不但是自然有的，而且是不可少的。因爲藝術的認識是客觀現實的本質的把握，也就是客觀現實的改造，卽一方面是主觀精神對於客觀現實的本質、法則的强化；另一方面是主觀精神對於客觀現實的關聯的緊密化，於是藝術所摹寫的客觀現實不僅是單純的外在的客觀現實，而是和我們有關聯的客觀現實；換句話說，藝術不僅是要表現客觀現實本身，而且要表現我們和客觀現實的關聯。於是在這裏便充分地表示着藝術的主觀性。西洋美學家的所謂「感情移入」，我國畫論中的所謂「遷想妙得」，如觀念論的美學那樣當作美的最根本的原理來看自然是誤謬可笑的，但是也可以由此看到藝術的主觀性在藝術上的作用的重要。

爲要明白了解藝術的主觀性起見，我們且舉幾個簡單的例子來說吧。如杜甫的名句有：「山河扶繡戶，日月近雕梁。」「岸花飛送客，檣燕語留人。」岑參的名句有：「花迎劍佩星初落，柳拂旌旗露未乾。」張繼的名句有：「老盡名花春不管，年年啼鳥怨東風。」詞中這種句子也多，如「夢破鼠窺燈，霜送曉寒侵被。」「古台芳榭，飛燕蹴紅英，舞困榆錢自落，秋韆外綠水橋平。」還有我們在上面所舉的「紅杏枝頭春意鬧」，「雲破月來花弄影」，這些句子的所以膾炙人口，就是因爲把客觀現實和我們聯係起來了，那客觀現實已不是單純的自然的東西，而是和我們有關聯的東西，這就是藝術的主觀性的表現。這種藝術中的主觀性的表現方法，在修詞學上稱爲擬人格，可是實際說來這是藝術的認識上的問題，不僅是修詞上的問題。陸機文賦中對於藝術家的認識曾說：「悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春，」劉勰文心雕龍說：

「登山則情滿於山，觀海則意溢於海，」藝術家的見景生情，因情悟景，這是我們所早已知道的；所以藝術要單純地摹倣個別的客觀現實，排斥主觀的意識的滲透作用，不但是不可能的，也是不必要的。法國寫實主義畫家果爾培（Courbet）的名作如阿爾難的葬式，石匠等，就是因爲要極力摹寫客觀現實，不雜主觀的意識作用，所畫人物毫無表情，不免爲世人所指摘。然而事實上還是不能完全排除主觀的意識作用，即就他何以畫阿爾難的葬式，石匠這一點來說，就已經是經過了主觀的選擇作用的，至於構成這些形相的不能不有意識作用更是不成問題的。

翻過來說，藝術既自然有主觀性而且必然有主觀性，這不是會妨礙藝術的客觀性嗎？換句話說，藝術既是主觀意識活動的所產，雖是根據客觀現實，但是這客觀現實已非眞正的客觀現實，猶如上面所說，在紅燈光下所見的一切東西是帶或深或淺的紅色，在綠燈光下所見的一切東西是帶或深或淺的綠色，這些東西的爲紅色或綠色，並不是它們本來的眞正的顏色，它們原來的顏色也許是白的，也許是黃的，那麼通過主觀的意識作用所認識的客觀現實也就是虛僞的，錯誤的，它雖是根據客觀現實，却不是眞正的客觀現實，那麼所謂藝術的客觀性也就是不可能的了。這種意見初看起來似乎是很有道理，而其實是和哲學上的主觀觀念或不可知論是完全一致的。我們認爲客觀現實和主觀意識是沒有不可超越的鴻溝，也就是說客觀現實是可以認識的，認識原是客觀現實的反映，這是我們在上面第二章裏說過了的。即如所謂在紅色或綠色的燈光下，所看見的一切東西都帶紅色或綠色，可是這紅色或綠色並不是完全一樣的，尙有或

深或淺的不同，這或深或淺的不同，就是由於客觀現實本身固有的差異而生的。也就是認識的客觀性。

我們的認識原來也是發展的，不是一下便能把握客觀現實的眞理，而是漸漸地接近客觀現實的眞理。主觀的認識固然要因爲它本身的及外界的種種條件而受到限制，但是認識的發展可以逐次突破這些限制。這在人類的認識及個人的認識上都是如此的。個人的認識的發展突破它特殊的限制而使人類的認識逐漸趨於統一；可也有時因爲個人的認識的特殊條件，不但不限制他的認識，反而可以使他的認識提高，因此而逐漸提高人類的認識。藝術的主觀性不用說是由於個人的認識的特殊條件，雖然這種條件有時限制認識而歪曲現實，也有時却能更正確地把握現實的某種特殊的屬性、側面，也就是更能接近客觀現實的本質、眞理。因此藝術的主觀性和客觀性不是不能相容的，倒是相反而實相成的，是統一於藝術之內的。

正因爲藝術的主觀性和客觀性是統一的，所以由於主觀的認識的特殊條件所反映的客觀現實的特殊屬性、側面，必須是客觀現實所固有的，必須是本質的。倘若所反映的不是客觀現實所固有的，那便是主觀意識對於客觀現實的歪曲，原不能稱爲正確的認識；而所反映的僅僅是瑣末的非本質的現象，也不能算作眞正的認識，也就是藝術不能成爲藝術，因此所謂主觀性還是以客觀性爲基礎，客觀性是決定主觀性的。就是說，主觀性若是不適合於客觀性，主觀性便損害客觀性，也就損害了藝術的藝術性；主觀性若是適合於客觀性，主觀性便强化了客觀性，

也就强化了藝術的藝術性。

譬如六朝大詩人謝靈運的登池上樓那首詩裏有兩句說：

「池塘生春草，園柳變鳴禽。」

上句是有名的好詩句，而下句正相反，是有名的壞詩句，爲什麽有優劣之分呢？就是因爲上句是適合於客觀現實的法則的，而下句是不適合於客觀現實的法則的，是主觀意識對於客觀現實的歪曲。又如上述宋祁玉樓春一詞的句子：

「綠楊烟外曉雲輕，紅杏枝頭春意鬧。」

這一鬧字的特別動人，也就是因爲作者的主觀意識作用適合於客觀現實的法則，這詩的主觀性適合於客觀性。惟有紅杏花的鮮豔、明朗、活潑，才能適合春意鬧，我們不能將這一句改作綠楊枝頭春意鬧，或綠楊烟外曉雲鬧，也就是因爲綠楊是比之紅杏現得陰沈些。或者有人說，這裏所說的紅杏的鮮豔、明朗，和綠楊的陰沈，也是人們的意識作用所生的差別，不是紅杏和綠楊本身的差別，也就是主觀的差別，不是客觀的差別。我們以爲這也是由於中了主觀觀念論的毒的說法。因爲人們的認識是反映客觀現實的，客觀現實毫無差別，主觀認識也就沒有差別，現在我們的認識上都有這差別，自然是根據客觀現實的差別而來的。現在經過英國天文學者海瑟爾（Herschel）的證明，太陽光帶中紫靑不能使寒暑表上升，綠稍升，至赤則升至最高，可算是客觀的證據了。

根據客觀現實的差別而生出主觀認識上的差別，或者說，因主觀意識的特殊條件而反映客觀現實的特殊屬性、側面，這就是藝術是有主觀性的，同時又是有客觀性的所以。而且藝術的主觀性和客觀性不是互相孤立的，是互相滲透的，互相有機地關聯着的。

以上我們大致說明了藝術的主觀性和客觀性及其相互關係，可是還有兩個由藝術的主觀性和客觀性引伸出來的問題，沒有解決。那兩個問題是什麼呢？就是（一）藝術的主觀性的基礎是作者的個性嗎？（二）藝術的客觀性的基礎是真理的永久性嗎？從來許多藝術理論家都是肯定地答復的，究竟是如何，我們不得不對這兩個問題在下面作進一步的考察。

第三節　藝術反映主觀的個性與階層性

我們在上面說明了藝術是有主觀性的。所謂藝術的主觀性就是作者的意識的特殊條件，對於認識及表現客觀現實的特殊規定，或者說特殊影響。這種影響在藝術上是不能免的，而且是不可少的。正因為藝術有這種特殊影響，强化了藝術的藝術性。譬如說，兩個畫家同時以某一客觀的東西為對象來繪畫，畫出的東西並不盡同，却無妨其兩張畫都是好畫。事實上在繪畫史上以同一題材如最後的晚餐之類作成的名畫不祇一張，在文學史上以同一題材作成的文學作品也多。白居易的詩長恨歌與元曲長生殿，同是以唐明皇和楊貴妃的事為題材；元稹的鶯鶯傳與關漢卿的西廂記，同是以張珙和崔鶯鶯的事為題材，俱不失為藝術品，但是它們各個所表現的

不盡同，給人們的印象也不盡同，這主要的就是由於藝術的主觀性。

可是藝術的主觀性的根源是在那裏呢？其中主要的決定的因素是什麼呢？

關於這個問題，從來許多人的答復是：藝術的主觀性的基礎就是個性。我們有句俗話說：「文如其人」，法國批評家蒲封（Bnffon）曾說過，「文體是人」，這兩句話的意思，同樣是說，無論怎樣的文學作品都是作者自己的表現，作者個性的表現。我國古代最大文學批評家梁朝劉勰的文心雕龍裏曾舉例來說明道：「賈生俊發，故文潔而體清；長卿傲誕，故理侈而辭溢；子雲沈寂，故志隱而味深；子政簡易，故氣昭而事博；孟堅雅懿，故裁密而思靡；平子淹通，故慮周而藻密；仲宣躁銳，故穎出而才果；公幹氣褊，故言壯而情駭；嗣宗倜儻，故響逸而調遠；叔夜儁俠，故興高而采烈；安仁輕敏，故鋒發而韻流；士衡矜重，故情繁而辭隱。」他就我國兩漢以後的著名文人的文學作品的不同之點，都認為是由於他們各個人的性情的不同。文學既是如此，其他的藝術也是如此。法國美學家哥梯亞（Gaultier）曾說：「藝術作品的獨自性，單獨的印象，獨創力等，是由於那作家所注入於其作品中的東西——他的夢，他的悲哀，他的野心，他的希望等，一切生於他的心，和觸於他的心弦的東西，注入在他作品裏而產生的。祇要是真的藝術品，它的線條和調子，沒有不是表明作者其人的心的世界的。畫家、音樂家，無非在他們的製作品中歌他們自己，畫他們自己罷了。」哥梯亞的這些話 不但是認為音樂繪畫的主觀性是由於個性，且認為藝術是純主觀的產品。關於後者我們已經在上一節裏說過了，這裏可

不再贅；可是關於前者，藝術的主觀性的根源是在個性這點，他的言論，實可算是適當的代表。

我們在上面也曾說，所謂藝術的主觀性，是作者意識的特殊條件，對於認識及表現客觀現實的特殊規定。各個人的生活狀態、體力、修養等是有差別，因此各個人的性格不是完全相同；各個人的性格既不完全相同，那麼他對於客觀現實的認識及表現也有他獨自的特殊之處，所以個性的有影響於藝術，這是不可否認的。

當然我們這裏所說的個性，不是心理學上的廣義的個性，所謂個人的性格，即統一個人性格上個別的獨特之點和與別人共通之點而構成的性格全部，乃是狹義的個性，所謂個別的性格，即個人和他人在性格上的不同之點。這是我們在這裏應當附帶地申明的。

可是藝術又正如我們上面所說，是個人的同時也是社會的。站在社會的觀點來說，藝術是作者個人對於客觀現實認識的表現，藉以傳達於其他人羣的，所以藝術的所以爲藝術，不單是在於作者的對於客觀現實的認識及表現而已，還在於其他人羣的能夠通過作者的這種表現，接受作者的這種認識，因此作者個性在藝術上的影響是有限度的，就是說，作者的意識的特殊條件，對於認識及表現客觀現實的特殊規定，在藝術上是有限度的。假使由於作者的意識的特殊條件所認識及表現的東西完全不能爲別人所接受，這固然是有充分的主觀性了，可是不能稱之爲藝術。因此所謂藝術的主觀性的根源就在於個性，單是在於個性，是非常之不充分的，也因此藝術的主觀性尙有其他的根源。

藝術的主觀性的另一根源是什麼呢？很顯然的，藝術的所以是社會的那東西。因爲藝術的主觀性是由於作者的意識的特殊條件，這意識的特殊條件也有完全是作者個人所獨有的；但是作者原是社會的人，則作者所處的社會的特殊條件，社會生活的特殊樣式等，自然反映在他的意識裏而構成他意識的特殊條件。我們知道意識原來就是客觀現實的所產，客觀現實原來是決定我們的意識的。人既不是形而上的抽象的人，是社會的人，則成爲社會的特殊條件的集團性或階層性，自然規範着每個個人。這種客觀的社會的集團性或階層性，也自然反映在每個個人的意識裏，而成爲意識的特殊條件，這就是一般的所謂階層的意識形態。所以意識的特殊條件，站在社會的觀點來看，主要的就是意識的階層性，也就是階層的意識形態。通過這種意識形態所反映的客觀現實，自然是和同階層的人所反映的大致相同，而和不同階層的人所反映的不同，這便是認識上的階層性。藝術既是認識的表現，自然在藝術上也反映着這種階層性。徐禎卿的談藝中有一段說：「宗工鉅匠，辭淳氣平；豪賢碩俠，辭雄氣武，遷臣逆子，辭厲氣促；逸民遺老，辭玄氣沈；賢良文學，辭雅氣俊；輔臣弼士，辭尊氣嚴。」這裏很顯然所說是文學上的主觀性，但不是由於個性，而是由於階層性。雖然他的話並不合於我們現在的所謂嚴格意義的階層，然而至少是可以看出作者的社會生活，社會地位對於藝術的影響。在五四時代代表新興資產階層意識的新文學運動的抬頭，遭受了代表封建思想的舊文人林琴南輩的攻擊，是我們所熟知的。林琴南輩的攻擊新文學，一則是因爲新文學運動是要用引車賣漿者流平民的

新語言來代替士大夫階層慣用的死語言；二則是因爲新文學是以民主的人文的思想爲內容，排斥鴛鴦蝴蝶式的封建思想的內容。

可是藝術所反映的主觀的個性和階層性的關係是如何呢？這，換句話說，就是作者的個性和階層性是如何呢？我們知道人是社會的動物，作者的個性和階層性雖是不同的東西，但並不是絕對對立的東西，是以階層性爲基礎而統一於作者性格之內的。作者的個性及階層性的關係反映在藝術上成爲藝術的主觀性，所以藝術的主觀性，固然也由於作者獨特的個性，而同時也由於作者的階層性。

第四節　藝術反映客觀的時代性和永久性

其次，我們曾說藝術是有客觀性的。所謂藝術的客觀性，就是由於通過作者的意識而反映的客觀現實的本質或眞理。這客觀現實的本質或眞理就是藝術的內容的核心，沒有它，或者歪曲了它，藝術便要減少，甚至於失掉它的藝術性。藝術的所以爲藝術，固然在於它的主觀性，同時也在於它的客觀性，而且藝術的客觀性是決定它的主觀性的，或者說藝術的客觀性是它主觀性的基礎，這是我們在上面說過了的。

因爲藝術的客觀性的根源在於藝術所反映的客觀現實的本質、眞理，於是形而上學的理論家認爲藝術是超越時代的永久的東西。

關於藝術的永久性，西諺有所謂 Life is short, but art is long. 我國最早的文藝評論家曹丕也說：「夫文章經國之大業，不朽之盛事。」雖然照字面看來他所說的文章不只是說文藝，但他在下面所舉的實例多是詩人，也就主要的是指文藝。所以認爲藝術是有永久性的，古今中外都有這種見解。法國大小說家福祿貝爾（Flaubert）寫信給他的愛人曾說：「比之我自己，你還是愛我的藝術好些，藝術決不會舍你而去，病和死都不會把它從你身邊奪去，你愛那惟一的眞的思想吧！地上之愛，能夠和眞理而且有價值的惟一的東西比較嗎？」他在這理不但是把藝術看作是含有客觀的眞理，而且把藝術本身看作是世間惟一的有價值的眞理，而且是不會消滅的永久的東西。

關於藝術是世間惟一的眞理的見解，很顯然是唯美主義者的偏見，因爲除了藝術之外，科學所給予我們的也不能不說是眞理。而且無論科學所給予的或藝術所給予的眞理，事實上又不得不是客觀現實中存在着的眞理。這是我們現在不用多說了的。而且藝術雖是反映客觀現實的眞理的，可是所謂眞理本身却並不是絕對不變的東西，也就不是絕對永久的東西，這也是我們所知道的。因此要說因爲藝術是客觀現實的本質、眞理的反映便是絕對永久的，或者說藝術既是有客觀性的便自然是超越時代的，這種說法，並不正確。

還有一說，就是認爲藝術的永久性在於它的永久的興趣，永久的訴之感情之力。因爲藝術的和科學不同的地方，就是它有訴之於感情之力。而感情雖因人的氣質及環境不同而有程度之

差，但不問地的東西，時的古今，那性質總是相同的，所以今日的我們讀太古時代的原始民族的歌謠，依了在那裏面所含的情緒如何，可以發生相同的感興。譬如希臘荷馬（Homer）時代的科學著作已遺亡，而荷馬的詩至今尙膾炙人口，就是因爲詩歌是訴之於情緒的緣故。這種見解，如英國的文藝批評家文却斯脫（Winchester）可以算是代表者之一。

對於認爲藝術是訴之感情的，科學是訴之理智的這種說法，自從蒲勒哈諾夫（Plekhanov）以來，已有了澈底的駁斥的正確理論，卽從我們上面所說明的看來，也明白藝術並不是不訴之於理智；不通過理智，不單是不能創作藝術，而且也不能鑑賞藝術。拿一個特殊顯明的例子來說，便是文學也和科學的理論文一樣，是要藉概念的代表者語言文字來表現的。何況感情很顯然是主觀的個別的東西，要把它當作客觀的普遍的東西來看，也就是要把它當作永久的東西來看，自然是錯誤的。

又如英國文藝理論家拉斯金（Ruskin）在他的名著近代畫家論裏曾說：「莎士比亞的戲曲之所以完全，是因爲他用了一切的人的認識，描寫一切時代的人間生活，是因爲他不想給與普遍的眞理，只是忠實地完全地描寫他周圍的人們；是因爲他描寫不變的人性——十五世紀的惡漢與十九世紀的惡漢，十二世紀的惡漢，沒有兩樣。」拉斯金的這些話似乎頗爲　亂，但是也可以看出他是把藝術的永久性，放在所謂「描寫一切時代的人間生活」，「描寫不變的人性」上面。然而所謂「描寫一切時代的人間生活」，「描寫不變的人性」，究竟是可能的嗎？顯然

是不可能的。因爲超時代的人間生活，和不變的人性，只是抽象的存在，實際上是沒有的。一切的東西都是變的，也都是歷史的，時代的，當然人性和人間生活也是如此。所以要以描寫一切時代的人間生活，描寫不變的人性，來解釋藝術的永久性也是不可能的。

我們在上面的對於藝術的永久性的考察，否定了藝術所含有的眞理是絕對永久的之說，否定了藝術所具有的訴之於感情之力是永久的之說，也否定了藝術所描寫的是一切時代的人間生活，不變的人性之說。不過眞正的藝術的生命是比之藝術家自身及其他一切個人的生命確是更長得多，即有相對的永久性。幾千年前的藝術，如我國周朝的詩經、楚辭，古希臘時代的奧德賽(Odyssey)、伊里亞德(Iliad)，確是至今還能夠引起我們的感興，這是事實，我們不能否認的。可是我們要正確地了解這一點，却應當從藝術的永久性相反的命題，即藝術的時代性來考察，或者比較容易明白些。

因爲一切的客觀現實是變動的，客觀現實的本質、眞理也是有歷史性的，有時代性的。因此反映客觀現實的我們的認識也是發展的，有時代性的。所謂認識的發展，一方面固然是隨着客觀現實的變動，構成我們認識的內容也不同；另一方面則是以舊的認識爲基礎的認識自身的進展，即對於客觀現實的認識之由淺而深，由略而精，由接近眞理而更接近眞理。每個歷史發展的階段，即時代，有它的特殊的條件，這些特殊條件，是規定時代的，同時也是規定我們的認識的。譬如石器時代決不能有現在這樣發達的工業商業，也決不能叫我們認識構成物質的單元之

原子或電子，所以就相同的時代的人來說，所認識的對象相同，而認識的程度也是大約相同的。在藝術方面看來，荷馬時代決不能產生莎士比亞，莎士比亞時代也決不能產生荷馬；周朝決不能產生白居易的詩，唐朝也決不能產生屈原的楚辭，這是很顯然的。因爲時代性的關係，不同時代的藝術家認識的對象既不同，認識的方法及表現的方法又都有相異之處。亞克烈斯(Achiles)這位英雄不能和大砲同時存在；同樣伊里亞德不能和印刷機同時存在。因爲亞克烈斯也和其他的人一樣抵不住一顆小小的槍彈，而在印刷機的滾筒之前，行吟的詩人早已消滅了。

關於藝術的時代性，是近代許多藝術理論家都不否認的。如法國的泰納在其所著藝術哲學一書裏特別强調這藝術的時代性。他說：「要理解一個藝術品，一個藝術家，或一羣藝術家，不得不考慮到它所屬的時代的精神，風俗的總體。在那裏有最後的解釋，在那裏有決定其他的第一原因。」泰納是所謂科學的批評的創始者，他認爲構成藝術的有三個要素，就是人種，環境及時代，三者相加的時候便產生優秀的藝術，三者相減的時候便只有貧弱的藝術。泰納的藝術思想很顯然是受孔德（Comte）以來的實證主義的影響，所以强調藝術的時代性是最後的決定的要素。對於他的話我們並不完全同意，不過時代性的值得注意却是不用說的。

客觀現實既是有歷史性的，而反映這客觀現實的藝術也是有時代性的。所謂藝術的時代性，就在於正確地反映這客觀現實發展的歷史的階段——時代。不單是在藝術的內容上正確地反映時代，同時在藝術的表現上也正確地反映時代。這樣正確地反映時代的藝術，就是這時代

的活生生的記錄，它比之一切的歷史之類的科學的著作，要更豐富也更眞實。而人類又是對於過去的生活是發生懷念的，正好比一個成人的對於他的兒童時代的生活懷念一樣，無論他的童年是怎樣的知識幼稚或者生活簡樸，總覺得童年是他的黃金時代，倘若有機會叫他回味一下那時的生活，無論是怎樣幼稚的行動或者可笑的事故，在他都是甜蜜的。而且因爲兒童的天眞，是常叫人喜悅的，是常叫人希求的，人們的歡喜兒童，尤其是發育正常的標準的兒童更叫人寵愛，就是因爲在兒童身上可以找到這種天眞，可以找到他自己的童年的影象。我們這裏將人類比作個人，將人類的童年比作個人的童年似乎是不倫不類，因爲個人的童年是親身體驗的，而人類的過去則不是現在的人所親身體驗的，所謂回憶是不可能的。可是科學家告訴我們個人的成長就反復着人類的歷史，這樣說來，個人的童年就是人類的童年的反復，所以人類的童年對於個人並不是毫無關係的。因此正確地眞切地反映過去的時代的藝術，對於我們就好比童年時代的回憶；這藝術所反映的過去時代的生活，就好比成人的回憶童年生活，成人看見兒童的情形。尤其是人類社會發展得正常的或者說是典型的過去的時代，也就如發育得正常的兒童，更能引起我們的感興的。現在的我們對於希臘時代的藝術也感着興趣，對於楚詞唐詩也感着興趣，便是這個道理。

過去的偉大的藝術，是正確地眞切地反映着它的時代，所以叫現在的我們還發生感興，在這裏便含有解答藝術的永久性問題的關鍵。藝術的永久性，不是由於它含有絕對永久不變的眞

理，不是由於它具有訴之於感情的力，也不是由於它描寫不變的人性；而是由於它正確地反映着在其發展的歷史的階段——時代的客觀現實的本質、眞理。過去的藝術對於現在的我們還有魔力，正是因爲它是有時代性，也卽是反映了有時代性的相對永久性的眞理。因爲藝術是有時代性才有永久性。所謂「描寫一切時代的人間生活」，「描寫不變的人性」，看來似乎是把握了藝術的永久性，也就是認爲這樣的藝術才是有永久價值的。於是在這種形而上的思想影響之下的藝術家，爲要創造不朽的藝術，拚命去追求所謂超時代的人間生活和不變的人性，而結果他的作品是沒有時代性，同時也沒有永久性了。

因爲藝術的永久性就在於它的時代性，藝術的時代性就是它的永久性的前提，藝術的時代性和永久性看來是矛盾的，而實是統一的。而且藝術的永久性是決定於它　時代性的。因爲離開一個一個的時代便無所謂永久，而永久不過一個一個的時代所延續的，於是漠視藝術的時代性而追求它的永久性，自然是等於捕風捉影。要追求藝術的永久性，就要把握藝術的時代性。換句話說，藝術要追求永久，就要把握時代。

第五章　典型

我們在上面說過，藝術和科學同樣是反映客觀現實的本質、眞理的，科學反映客觀現實的本質、眞理是藉理論，而藝術反映客觀現實的本質、眞理是藉形象。科學的理論是主要地由個別趨向一般，在一般裏包括個別，藝術的形象則是主要地由一般再歸於個別，以個別裏具現着一般。這裏在個別裏具現着一般的藝術的形象，就是所謂典型，因此我們在另一個地方又曾說，科學所認識的是抽象的法則，藝術所認識的是具體的典型。藝術所認識的是典型，藝術的表現原來又是藝術的認識的摹寫，那麼藝術所表現的也就是典型。於是藝術的創作就是典型的創造，典型實是藝術的核心，藝術的不得不是典型的創造，正如科學的不得不是客觀現實的法則的把握一樣。

典型在藝術上既是這樣重要，可是典型究竟是什麼呢？我們在上面所說明的還是過於簡略，並不充分，爲要澈底究明藝術的核心起見，所以我們在這裏特闢一章，來討論典型。

第一節　現實的典型與藝術的典型

我們要討論藝術的典型，首先便要注意兩點，根據上面所說明的，藝術既是現實的反映，

那麼藝術的典型的根源應當就是現實，現實若是沒有典型性，決不能產生藝術的典型。這是第一點。根據上面所說明的，藝術的典型是個別裏具現着一般，即個別和一般的統一，不是個別的東西爲基礎的統一，而是以一般的東西爲基礎的統一。這是第二點。

現在且來考察現實的典型性是如何吧！

我們知道，一切的客觀現實之中，沒有完全靜止的東西，也沒有絕對孤立的東西，任何個別的客觀現實，一方面是它自身在不斷地發生變化，他方面又和其他的東西發生無限的關聯。而所謂客觀現實自身的變化，便是構成它的某些屬性、條件的顯著的發展，或膨脹，其他的屬性、條件的發展不顯著，或衰退。因此從本質上來說，是在變化之中有不變的。所謂個別的客觀現實和其他的東西的關聯，便是構成它的某些屬性、條件和其他的東西相同，或相互間能發生影響，因此在關聯上說來，某一客觀現實和其他的東西是相異之中有相同的。這種變化之中有不變的，相異之中有相同的，總括一句說來，便是個別之中有一般，也就是任何客觀現實都是個別的東西與一般的東西的統一。

但是正因爲一切的客觀現實都是個別的東西和一般的東西的統一，所以個別的東西和一般的東西的統一這個命題，祇能是對於一切客觀現實的一個廣泛的規定，並不能就是對於典型的規定，所謂典型是個別裏具現着一般，其意義尚不僅是個別之中有一般，個別與一般的統一。因此普通所謂典型是個別的東西與一般的東西統一，這個對於典型的規定是不完全的。

不過我們再看，所謂一切客觀現實是個別的東西和一般的東西的統一，這統一並不是機械的集中，也不是等量的配合，而是有機的構成。它的構成的質、量及形態是各個不同的，其中在某些客觀現實裏面個別的東西是優越的，而在某些客觀現實裏面則一般的東西是優越的，那種個別的東西是優越的客觀現實，即許多所謂個別之中有一般的普通的客觀現實，雖也是個別的東西與一般的東西的統一，但不是典型。只有這種一般的東西是優越的客觀現實，我們稱之爲典型。譬於我們在平時說話之間也常常說：「張三是典型的學者」，「李四是典型的革命家」，「英國是典型的資本主義國家」，「古代希臘是典型的奴隸制度社會」。我們的所以這樣說，就是因爲張三具備着學者的一般的東西，而這些一般的東西在他的生活上是優越的。李四具備着革命家的一切的條件，而這些條件在他的生活是優越的。同樣現代英國是具備着一切資本主義的條件，古代希臘則具備着一切奴隸制度的條件，這些條件都是成爲它們各方面的根本的。因此在個別的東西和一般的東西的統一之一切客觀現實之中，是有那種一般的東西較之個別的東西是優越的客觀現實，也就是在客觀現實之中也有典型——這是現實的典型。

但是客觀現實，又如我們在第一章裏所說的一樣，是混沌的、複雜的、它的本質——一般的東西是晦暗的，也就是客觀現實究竟往往是多方面的，譬如有名的羅馬暴君的尼祿（Nero），當作國王雖是暴君，而在家庭生活之中却是一個非常和善慈祥的人。他的性格在這兩方面所表現的簡直完全相反，倘若看取他的家庭生活這一方面，難免不以爲他是一個仁愛的人。因此現

質的典型究竟是貧弱的，不完全的。茲照上面所引泰納的說法，不過是這種一般的東西是多一點而已。高爾基（Gorky）在論戲劇一文裏也曾說：「我們知道人是多方面的，有的人是饒舌的，有的人是沈默的，有的是執拗而利己的，有的是胸無成竹的。文學者恰如生活在鄙吝漢、俗物、熱狂者、野心家、空想家、快活的人、勤勉的人、怠惰的人、善人、惡人、以及任何事無所關心的人的輪舞中。但這些各種性情，不能完全決定一個性格。這理由就是人往往能秉有這些不相融的性情，極其明白地暴露了他的兩重性——二重人格，這是我們日常所見的事實。」這裏他說的雖是一般的人，但是也舉出了一些某種性情是比較優越的人，把他們當作是現實的典型的人來看也無不可，所謂現實的典型的人，往往秉有一些不相融的性情，暴露兩重人格，也就是說現實的典型是貧弱的，不完全的，一般的東西不能有完全的決定性的。

不過我們在這裏尚須補充來說明，所謂個別的東西和一般的東西，是相對的而非絕對的。因爲在客觀現實裏，我們很難找到絕對個別的東西和絕對一般的東西。只有在某種規定之下，我們可以說這是一般的，那是個別的。但這也不是否認客觀現實各有它的個別性和一般性。只是所謂客觀現實的個別性，我們再進一步分析來看，也是由於一般的東西在構成這一客觀現實上的量的差異和構造形態的不同。譬如同是陰電子和陽電子所構成的一切物質的原素，便是由於量的差異和形態的不同而發生各原素的個別性。同樣在構成人物性格的生理的、生物的、心理的及社會的種種條件，也並不是有什麼絕對個別的特殊的，而由於各個條件的量的差異和構

造形態的不同，於是便產生了千差萬別的各個人物的個性。所以，這又是很顯然的，所謂客觀現實的個別性，即構成它的許多一般的東西的量的差異和構造形態的不同，也是將這一客觀現實和其他的東西的對比來說，也就是在某種規定之下來說的。如鐵的個別性是對銅錫等而說的，張三的個別性是對李四趙五而說的。

因爲所謂一般的東西和個別的東西不是絕對的，是在某種規定之下而說的，所以隨着規定的不同，或者說觀點的不同，個別的東西可以成爲一般的東西，而一般的東西也可以成爲個別的東西，就是說一般的東西和個別的東西是可以互相推移的。譬如鐵，當我們把它當作金屬來和非金屬對比時，它是固體的而有金屬光澤，質量較重而富於延展性，易與氧氣化合而不易與氫氣化合，這些性質是它所特有的，也就是個別的；不是它和非金屬所共有的，也就不是一般的。但我們把鐵和銅錫等金屬對比時，上說諸屬性已不是鐵所特有的個別的，而是它和銅錫所共有的一般的。這時候鐵的個別的屬性，則是比重爲七•八六，融點爲攝氏一五三〇度，磁性最强等等，這不是銅錫等其他金屬所有的。不過我們若是把鐵不當作原素的鐵來說，而把我們日常所見實際的這一鐵條和那一鐵塊來對比時，則上述鐵的個別的諸屬性，又是這一鐵條和那一鐵塊所共有的一般的，而鐵條和鐵塊的形狀的差異則是特殊的個別的。因此所謂一般的東西和個別的東西，隨着觀點的不同，是互相推移的，互相轉變的。

對於一切的客觀現實的觀點，最普遍的是有兩個：即自然的觀點和社會的觀點。因此一般

的所謂客觀現實，是包括自然的和社會的兩方面，而其實自然的和社會的原也不能截然劃分，或者把它們當作絕對對立的來看。一切自然的東西都可以轉變成爲社會的東西，一切社會的東西都可以當作自然的東西來看。如竹子可以當作自然的植物之一來看；也可以當作製造竹器的原料來看；石油可以當作最好的燃料來看，也可以當作自然的礦物之一來看。不過自然的和社會的原是兩個不同的範疇，這兩個不同的範疇的客觀現實，當然有它各自的決定的本質的條件。由這種本質的條件，決定各範疇內的許多客觀現實的相互關聯，也就是由這種本質的條件，規定對各範疇內的許多的客觀現實的那兩種最普遍的主要的觀點。這種本質的條件是什麼呢？大致說來，在自然的範疇內是種屬的條件，而在社會的範疇內是社會羣的條件。根據種屬的條件所規定的觀點——自然的觀點來考察客觀現實，是自然科學的主要的任務；根據社會羣的條件所規定的觀點——社會的觀點來考察客觀現實，是社會科學的重要的任務。

不過我們人類，雖然一方面是生物的人，生理的人，原是可以從自然的範疇來看的；另一方面又是政治生活的人，經濟生活的人，也可以從社會的觀點來看的。然而人究竟是社會的動物，人的本質是社會諸關係的總和，所以從自然的觀點去看人不能把握着人的本質，而要把握着人的本質，便應當從社會的觀點去看。

而且以人來觀察客觀現實，無論如何也不能完全脫離社會的觀點，而把它當作純自然範疇的東西。

所以我們在上面的對於客觀現實的廣泛的規定，即客觀現實是一般的東西和個別的東西的統一，原可以更進一步，根據最普遍的兩個主要的觀點，對客觀現實來作比較嚴密的規定。即從自然的範疇的觀點來說，客觀現實是種屬的一般的東西和個別的東西的統一，或者從社會的範疇的觀點來說，客觀現實是階層的或社會的一般的東西和個別的東西的統一。但是既因爲觀察者是以社會諸關係之總和爲本質的人，是社會性重於動物性的社會的動物，他的觀察一切無論如何也不能完全脫離社會的觀點，則一般的人當然從自然的觀點來看客觀現實的場合是比較少，也就是把客觀現實當作自然範疇的東西的規定，其意義也就比較輕。

按着這種情形來說，我們對於典型的規定，則不僅說是一般的東西和個別的東西的統一而一般的東西是優越的，便算完全；却須進一步來規定：典型是階層的或社會的一般的東西和個別的東西的統一，而社會的一般的東西是優越的。這個規定不僅是比較進了一步，同時也表示了一個一定的觀點。

不過對於典型的這一規定，原是就客觀現實的典型來說的，而不是就藝術的典型來說的，那麼藝術的典型和現實的典型是不是有什麼區別呢？也就是對於藝術的典型是不是應有它的特殊的規定呢？

我們知道，藝術的典型的構成是在於藝術的認識，而藝術的認識是藉我們精神的分析與綜合的能力，抽象與具象的能力，從許多雜亂的個別的客觀現實裏面概括它們共同的一般的屬性、

條件或特徵，再將所概括的共同的一般的東西綜合起來，使它具體化，個別化，然後成為一個具體的個別的形象，這個具體的個別的形象，就是藝術的典型。這樣說來，它既不是科學的認識一樣，只是抽象的一般的東西的綜合、概括；也不是如照相一樣，只是單純的個別的東西的摹寫、再現。它是以客觀現實為根據，無論普通的客觀現實也好，典型的客觀現實也好，都得成為它的根據，只是較之普通的現實，現實的典型可以成為它最大的，有力的根據。它把它們的一般的東西概括起來再予以具體化，個別化。而且藝術的概括，原是可以隨着客觀現實的關聯而發展的，因此在最高階段的概括，則所概括的是最為一般的東西，以這最為一般的東西為基礎，而取相反的道路，使它具體化個別化，於是藝術的典型，雖然也是個別的東西與一般的東西的統一，卻不僅是現實的典型一樣，一般的東西是優越的而已，它的一般的東西，簡直是有決定性的，一切個別的東西都是從屬於它的。正如秦納所說，它是站在「支配的地位」。高爾基在上述那段論現實的人往往秉有不能相融的性情之後緊接着便說：「劇作家有權利從此等諸性質中，採取任何一種，將它掘深而擴大，加上明確性和尖銳性，在主要與決定的事件中創造劇中的人物。」這裏高爾基雖只攏統說劇中人物，可是不用說，就是指典型——藝術的典型。這樣的藝術的典型，就是所謂個別裏具現着一般，以個別具現着一般，個別是服從一般的，也就是上面所說個別的東西是從屬於一般的東西。因此一般的東西不僅是顯明的，突出的；而且是中心的，基礎的，所以上面說是以一般為基礎的統一。

這樣的藝術的典型，一方面是根據客觀現實的典型性而創造的，因爲就是普通的客觀現實都是一般的東西和個別的東西的統一，所以都是有典型性的；而一般的東西是優越的現實的典型，當然可以成爲藝術的典型的有力的根據。但是另一方面，藝術的典型固不是普通的客觀現實的單純的摹寫，也不是現實的典型的再現，而是客觀現實的一般的東西的擴大、加深，中心化，也就是客觀現實的改造。

可是這並不是說藝術的典型是片面的單一的，不是的，藝術的典型既然是具體的個別的，自然是多面的複雜的，不過藝術的典型是多面之中有主導的方面，複雜之中有統一的，因此藝術的典型較之現實的典型是更高級些，更完整些，或者說更典型些；也因此藝術能給予我們一致的完全的認識。

總之，藝術的典型也是個別的東西與一般的東西的統一，但一般的東西是中心的，基礎的，而個別的東西是從屬的，附庸的。

可是藝術原來是人類對於客觀現實的本質、真理的認識，也就自然應站在社會的觀點之上。所以我們上面對於藝術的典型的規定，也應當從社會的觀點來補充，即——藝術的典型是階層的或社會的一般的東西和個別的東西的統一，而社會的一般的東西是中心的，基礎的，有決定性的。

因爲藝術的典型是以階層的或社會的一般的東西爲中心爲基礎的，所以藝術的典型是和歷

史密切地關聯着，或者簡直可以說藝術的典型是屬於歷史的。

藝術的認識既是可以隨着客觀現實的關聯而發展的，藝術的典型也就和邏輯學上的概念之有下位概念和上位概念一樣，有低級的典型和高級的典型。上位概念較之下位概念的外延——就是它所包括的範圍——要大，高級的典型較之低級的典型所包括的範圍要大。也就是說藝術的典型既是以個別具現一般，原是一個裏面可以看出許多，一件事或一個人可以代表許多同類的事或同一類型的人。低級的典型祇能代表較少的事或人，而高級的典型却能代表更多的事或人。

那麼藝術的典型是不是有界限性呢？關於這個問題在藝術的典型自身上我們不能得到解答。但是藝術的典型所根據的客觀現實的關聯，原來是有各種各樣的階段的。就人來說，其中最重要的當然是階層、種族、時代等等，因爲客觀現實是有這樣的範圍，於是反映到藝術上也不能不有這種範圍，不過這種範圍，並不是絕對的界限，而是可以超越的。因爲客觀現實的關聯的範圍本身，就是有高級的和低級的之分，所以隨着客觀現實的關聯而發展的藝術的認識，及其所認識的藝術的典型，其有高級的和低級的之分，原是一點也毫不奇怪的。因此眞正偉大的藝術家，他的認識的範圍，可以由低級的而進於高級的，所以他創造的典型也可以由低級的達到高級的，乃至可以創造全人類的典型。莎士比亞的哈西雷特，西萬提思（Cervanres）的堂吉訶德（Don Guigore）不是世人所公認的全人類的典型嗎？

但是這並不是說作者在創造一個典型的時候，須將所有同類的，同範圍的各個個別的現實都要觀察、研究，這是不必的，也是不可能的。譬如說人，祇要作者眞正深刻地觀察、研究了某一人羣的一部分——是這一時代的這一民族的這一階層的一部分，而把握住他們的典型的情勢中的典型的性格，便可以成爲高級的典型的性格，廣義地說，甚至於可以超越其他一切低級的範圍而成爲全人類的典型的性格。因爲所謂全人類的人，若是指空洞的形式邏輯上的概念那便毫無意義，若是指具體的人，那便一定是某一時代某一民族某一階層中的某一個人。也惟其是某一個人，某階層的人，某民族的人，某時代的人，然後才能成爲全人類的人。但是所謂全人類的典型固然是由於某時代某種族某階層某一人羣中的典型，而反過來說，某時代某種族某人羣的典型，並不一定是全人類的典型。這便是典型的性格關繫於典型的情勢之處，也即典型關繫於歷史之處，對於這點，我們打算下一節裏詳細來討論。

最後我們尙不得不補充來說明的，就是在藝術中也有把客觀現實當作自然範疇的東西來看的。文學中的敍景詠物詩有些是這樣的；而繪畫中的風景畫，靜物畫，幾乎都是這樣的，至於音樂，如我國從來的說法是發抒天籟成爲人籟的，也可能是這樣的。那麽這種藝術的典型之創造，也是通過藝術的認識，而把握住典型的形象；但是這種典型，就是種屬的一般的東西和個別的東西的統一。如明裔石濤和尙畫山水的箴言，就是「搜盡奇峯打草稿」，由此可知山水畫亦在於山水的典型的創造；正以其能創造典型，遂得藝術的價值；而石濤能搜盡奇峯打草稿，

所以他成爲中國近古的大藝術家。傳爲王維所著之山水訣中亦曾說：「夫畫道之中，水墨最爲上，肇自然之性，成自然之功。」這也是站在自然的觀點的創造山水的典型之理論，王維之所以爲南宗山水畫之開山祖，並不是沒有原因的。

在詩方面純粹站在自然的觀點的，如謝眺的「餘霞散成綺，秋江淨如練。」算是名句。其所以成爲名句，也因爲這出秋景的典型的一個場面。但是這種詩究竟好的很少，一般的咏景咏物詩，雖欲站在自然的觀點而終於滲透着社會的觀點，所以在這些詩裏都可以看出人的關係來，其中好詩比較多，因爲藝術的典型的創造，原須主觀精神强化客觀現實的典型性。

總之，能夠完全排除社會的觀點，站在純自然的觀點的藝術，不是沒有，却是很少，根本就是不容易辦得到的事。

第二節　典型的性格與典型的情勢

在上一節裏我們考察了現實和典型，現實的典型和藝術的典型，並對藝術的典型與以普遍的規定，可以知道藝術的典型，主要的實是我們由社會的觀點對於客觀現實的一種認識的成果，雖然典型性原也和法則一樣，存在於客觀現實本身之中，但藝術的典型却不是現實，或典型的現實之再現，而是它的典型性之擴大，加深。

所謂由社會的觀點來看客觀現實，便是把客觀現實當作社會範疇的東西來看。社會原是人

所構成的，人原是社會的核心，離了社會不能有人存在，而沒有了人自然也不能有社會存在。所以社會就是人和其他的人或物的相互關係。我們在上面曾引用過一句話說，人的本質是社會諸關係的總和，這句話是非常之對的。可是我們現在欲將它變更一下來說，社會的本質是人的諸關係之總和，也許不至於十分錯吧。

藝術既主要地是由社會的觀點對於客觀現實的一種認識，換句話說，也就主要地是現實的人和其社會的諸關係的反映。所以藝術的認識的內容，主要的是人的典型和社會諸關係的典型。換句話說，就是典型的性格和典型的情勢。而典型的性格和典型的情勢原來是統一而不可分離的。典型的性格原是典型的社會的情勢所產的，沒有典型的社會的情勢便不能有典型的性格；而忽視典型的情勢，也就不能創造典型的性格。因爲人究竟是社會的核心，惟有通過人才能發生社會諸關係，所以藝術的認識的對象，主要的還是人，是社會諸關係總和的人；而藝術的典型則須是典型的情勢裏的典型的性格。這是決不能不注意的。所以典型的情勢的把握，是典型的性格的創造上最基本的條件；而典型的性格的創造，是藝術的最中心的任務。

那麼典型的性格的創造，實際說來應當是怎樣的呢？

我們在上面對於藝術的典型的規定曾說，藝術的典型是社會的一般的東西與其他的個別的東西的統一。而社會的一般的東西是基本的中心的有決定性的。這個規定自然適合於藝術的典型的性格。也就是說，藝術的典型自然是階層的一般的東西和其他的個別的東西的統一，而階

層的一般的東西是基本的中心的有決定性的。從藝術的認識過程來看，它必須是由階層的人事的性格特徵概括起來而具現於一個人物身上的。

不過這裏所說的「由階層的人事的性格特徵概括起來而具現於一個人物身上」，這句話的含義是非常複雜，我們要將其中三個要點提出來作比較詳細的說明，或者容易了解些。

第一是所謂「概括」。概括一詞，是我們在上面曾屢屢用過，譬如說「概括客觀現實的一般的東西」之類。但是即就這句話來說，倘對概括一詞的和對象的關係不能明瞭，便會發生誤解。因為概括的求一般的東西，並不是如數學上的求公因數，有公因數的諸數一通約便可以得到，而這公因數是諸數的各數中所都有的，不用概括；同樣，若是單純的一般的東西則是同類諸現實中各個都具有的，絲毫也不用概括。所以概括不是通約。反之，要概括的也當然不是單純的個別的東西，單純的個別的東西根本沒有概括的可能，也沒有概括的必要。對於單純的個別的東西只有機械的集合，而概括不是機械的集合。那麼我們上面那句話怎麼講呢？因為客觀現實之中原來絕無所謂單純的一般的東西，也絕無單純的個別的東西，一切個別的東西之中有一般的東西，一切的一般的東西之中有個別的東西。藝術的認識既是具體的認識，雖然在認識過程中由思惟的分析作用得到一般的東西，而這所謂一般的東西，僅是對同類之外的現實而說的；至於對同類之內的個別現實來說，它們倘是各有其個別性的。然而它們的個別性是派生的形態的，是由同一的根柢，同一的本質上發生出來的，這樣的一般的東西，才有概括的可能，

也有概括的必要。這樣的概括，可以說是有機的綜合的構成。

第二是所謂「由階層的人羣的性格特徵概括起來」。這裏所說的階層的人羣的性格，當然不是指全階層的一切的人，而是其中的某一人羣。這人羣的制約的條件，往往不必是自然的條件，主要的還是社會的階層的條件。對於這點，日本的文藝理論家藏原惟人曾具體規定說：「我們不能概括屬於不同階層、職業、年齡、性別、環境、意識等等的人們；但是屬於同階層、職業、年齡、性別、環境、意識等等的人們，只要考慮了他們的更具體的差別，便可以藝術地概括，於是可以作出藝術的典型。」這種具體的規定，似乎是可以不必的。因爲眞正這些條件都相同的人事實上是很少，眞正的藝術的概括往往可能超越其中所提出的比較狹隘的條件。所以我們只是攏統地說社會的階層的條件。因爲既是同一階層的人，他們的生活的基礎是同一的，那麼構成他們的性格的根柢的一個因素也就是同一的。這種有同一的因素所構成的他們的性格，在形態上雖然有其個別性，而根柢上則尙有其一般性。總之同一階層的人羣的人的性格之中，在其根柢上是有着共同的一般的東西。不過正因爲其形態上有其個別性，於是成爲這個人或這些少數人的這種特徵，那個人或那些少數人的那種特徵，另有人又有另一種特徵，這些特徵原是發生於以同一的社會的階層的條件爲根據而構成之人們性格的根柢之上的，都是這一人羣的人可能各個具有的，只是在某個人或某些少數人身上表現得特別明鮮而已。這些特徵，是創造典型的性格時所可能概括的，所必須概括的。話又要說回來，雖然是特徵，似乎不是一般

的東西，但決不是絕對個別的東西。就其發生於同一社會的基礎之上，對社會有相同的影響，也便是同一人羣的性格的根柢的共同因素這一點來說，自然是一般的東西。因此藝術的典型的性格的創造，更正確地說，應當是同一階層的人羣的由同一的最根柢的因素所構成的各種各樣的性格的特徵概括起來的。

所謂構成性格的最根柢的因素，有時候不是性格的東西，而是社會的東西。如守財虜的愛財如命是性格的東西，而成爲其根柢的因素的求取私有財產是社會的東西。同情互助是社會的東西，以此爲根柢的因素而發生的任俠仗義，是性格的東西。所概括的各種各樣的性格的特徵，自然又不是機械的集中，或等量的配合，它們之間，有的是本質的，是這一人羣主要的共同的性格的東西；也有的是派生的，是附屬於主要的性格的東西。所以所謂概括，不僅是認識這些特徵，而且要能明白這些特徵間的關係，在構成藝術的典型的性格時，各給以適當的位置，適當的程度。所以說概括是有機的構成。

第三是所謂「具現於一個人物身上」。因爲所概括的各種各樣的性格的特徵，既不是單純的個別的東西，而在本質上實可說是一般的東西。若是徒然以這種一般的東西構成藝術的形象，就能成爲一個類型，而不能成爲一個典型。譬如舊劇中的臉譜，固然忠臣的臉是表現着有忠臣的特徵，奸臣的臉表現有奸臣的特徵，就忠臣對奸臣來說是各不相同的；然而凡忠臣和忠臣，奸臣和奸臣都是大致一樣的，這就是所謂類型。藝術的典型不能是類型，它要是典型的人，同

時又是這一個個別的人。再說，所概括的一般的東西，即算是一般的東西，然而在其形態上尚有其個別性，因此才說是特徵。若是將這些尚有個別性的特徵概括起來，自然會是用差錯不合的布片來縫衣一樣，非破綻百出不可。然而藝術的典型的創造應當是天衣無縫，不能稍有破綻。要藝術的典型不是類型，而且沒有破綻，這就要將所概括的各種各樣的特徵來個性化，使它們成爲個性的東西。即是除了這些特徵之外，尚有如門第、教養、經歷等等社會的個人的東西尚有生理的、心理的、地域的等等非社會的個人的東西。這些東西原來也是或多或少可以影響一個人的性格的，惟有配合這些東西，並且具體地認取這些東西對於這人物性格的影響，然後才能構成一個具體的活生生的人，這就是藝術的典型性格的創造。

就文學方面來說，高爾基的名言很可以幫助我們了解典型性格的創造究竟是怎樣進行的。他在我的文學修養一文裏曾說：「文學家描寫所知道的一個小商人、官吏、工人，而縱然能夠成功地描出了一個人的照片，但假如這單是不含有社會的教育的意義的一張照片的話，則在我們關於人類和生活等的認識之擴大與加深上，是不會有什麽幫助的。然而假如作家能夠從二十個、五十個、或幾百個小商人、官吏、工人之中，各取出其最性格的階層的特徵、習慣、趣味、身姿、信仰、動作、語言等等，能夠將它們表現、綜合在一個小商人、官吏、工人的身上，則作家可算由此創造出了一個典型——這才算是藝術。」

他的這種關於典型性格的創造的正確理論，並不是空洞的思辨的理論，而實是他自身的經

驗之談。他在談到他的創作經驗時也曾說：「主人公的性格，是由好多個別的特點作成的。這些特點，是從它的社會的羣體中，他的行列中各色各樣的人身上取來的。爲着近於正確地去描寫一幅工人、小商人、神甫的肖像，必須好好仔細地去看其他千百個神甫、小商人、工人。」高爾基便是運用這樣的創作方法，創造了許多藝術的典型， 所以能夠成爲現代最偉大的藝術家。

和他同樣，魯迅敍述他的創作經驗時也曾說：「所寫的事跡，大抵有一點見過或聽到的緣由，但決不全用這事實，只是採取一端，加以改造，或生發開去，到足以幾乎完全可以發表我的意思爲止。人物的模特兒也一樣，沒有專用一個人，往往嘴在浙江， 臉在北京， 衣服在山西，是一個拼湊起來的脚色。」這種創造典型的方法，也是魯迅的能夠成爲現代最偉大的藝術家的所以。

不過在這裏我們還須附帶聲明幾句，魯迅的所謂「拼湊」，並不是字面的所謂拼湊，而是有機的綜合的構成。高爾基的所謂「特徵」，「個別的特點」，正是我們在上面所說的一樣，不是絕對的個別的東西，而是同一人羣的個人身上的，有相同的社會基礎，有相同的社會的意義的東西，在這樣的規定之下，其根柢也就是社會的一般的東西。決不是如遺傳的疾病，生理的缺點等無社會意義的個別的東西。關於這些，我們在上面是稱爲個人的東西。

這樣說來 ， 藝術的典型的性格的創造是概括人羣的發生於同一根柢的因素之諸性格的特

徵，而構成諸性格的同一根柢的因素又是根據同一社會的基礎。因此所以說典型的性格原是社會的典型的情勢所產生的，沒有典型的情勢便不能有典型的性格。可是許多人往往疏忽了這一點，不知道從典型的情勢去創造典型的性格，雖欲創造偉大的典型的性格，結局費盡了九牛二虎之力，所創造的不是空洞的理想的人物，便是委瑣的渺小的人物，不能成爲眞正的典型，偉大的典型。於是我們在這裏不得不提出典型的情勢來加以說明。

這裏所謂情勢，其實就是上面所說的社會諸關係。而所謂典型的情勢，概略地說來也就是當作藝術的典型的性格來創造的這人物所要求的社會諸關係。

不過單就社會諸關係來說，因其所指的範圍的廣狹不同，又可以分作三項。一是指廣泛的全社會的性質和動向，二是指比較狹隘的物質的及精神的環境，三是指最狹隘的個別的事件。這三者雖有範圍廣狹之分，却沒有本質上的區別。因爲個別的環境就是全社會的部分，個別的事件是構成環境的因素。然而就其對人的關係來說，三者却顯然不同。全社會的動向和性質對於個人是優勢的，個人是參與全社會的；環境對個人是並立的，個人和環境是互相影響的；事件對於個人是從屬的，個人是決定事件的。因爲這樣，所以在藝術創作上對於這三者的處理也就是不同的。

這裏所說的「典型的情勢中的典型的性格」這句話裏的所謂典型的情勢，從文義看來，不用說主要的是指全社會的性質和動向。但是因爲環境是全社會的部分，而事件又是環境的因

素，只有通過事件然後才能把握環境，通過環境然後才能把握社會的性質和動向。所以在典型的性格的創造上，我們不僅要注意社會的性質和動向，也要注意個別的環境和個別的事件，因此藝術創作的典型的情勢，應當是包括這三者。我們現在就這三者的典型性，及作者在典型的性格的創造時對於它們處理的態度，簡略地說明於下。

第一是社會的性質及動向。因爲從社會的觀點來創作的藝術，原是社會範疇的客觀現實的本質的反映，也就是社會的歷史的本質的反映。不過社會的發展的各階段的性質，有主要的，也有派生的，或對立的；它的動向，有主流，也有支流，或逆流。這種社會的主要的性質，及社會的主流的動向，其所以成爲主要的或主流的，不用說是因爲它具有的共同的一般的東西是優越的，因此就全社會來說是典型的。然而社會的性質及動向的具體化，個別化，首先便須通過構成社會的人，也就是社會的性質及動向主要是表現在社會的人上面。普遍地說社會的主要的性質及主流的動向表現在多數的或主要的社會的人上面，也就是說它成爲多數的或主要的社會的人之性格的根柢的因素，於是以這些社會的現實的人爲根據便能創造藝術的典型的性格。這樣的典型的性格是多數的現實的人的代表，同時也是社會的主要的性質，主流的動向的反映；也惟有是社會的主要的性質，主流的動向的反映，是多數的現實的人的代表，才能算是藝術的典型的性格。

不過社會的性質及動向，雖是通過個人而具體化、個別化的。可是個人又只是參與社會

的，社會對個人是優勢的；所以藝術，一方面只是通過個人反映社會，通過典型的性格反映典型的社會的性質和動向，另一方面却是要在社會中把握個人，在典型的社會的性質和動向中去把握個人。這說明着社會的性質和動向不是藝術的直接的對象，却是藝術的認識的先行的根據；社會的性質和動向的典型性不是藝術的認識所規定的，而是規定藝術的認識；藝術的典型的。作家在從事典型的性格的創造時雖然不是先要創造一種典型的社會的性質和動向，而是無論如何先要認識典型的社會的性質和動向。眞正能夠認識了社會的發展各階段的主要的性質和動向，然後才能眞正地認識社會的現實的人物，然後才能眞正地創造藝術的典型的性格。哈孟雷特的所以能夠成爲文學上的偉大的典型的性格，就是因爲作者認識了在封建制的動搖時期，沒落中的封建貴族，由封建主義的教養而理智徒然發達，但是從來也不用處理實際的事務，故實行力非常薄弱，這種由社會的性質而影響到人們的性格，使他欲報弑父姦母篡奪王位的大仇，幾次決心，幾次猶豫，終遭逐放謀殺。由此可以看出社會的典型性和藝術的典型的性格關係的密切。

第二是環境。所謂典型的情勢雖然主要的是指上面所說的社會的主要的性質和主流的動向，但是全社會原不過是各個社會的人的個別的環境的總和，環境也就是全社會的部分。不過環境雖爲社會的部分，而就其對個人關係來說，却是和個人互相影響的，互相制約的，也就是和個人關係最爲密切的部分。所謂藝術是通過個人反映社會，也就是通過這社會的部分反映全

社會，它是社會和個人的聯結點，個人也是通過它去接觸社會的。個人的實際生活的社會基礎，就是他的精神的和物質的環境。因此環境也常常是決定這人的生活方式，生活態度，性格的直接的條件。社會的性質和動向對個人的關係，實際是通過它來決定的。因此在藝術的典型的性格的創造上，典型的情勢所發生的直接的作用，倒是具體的典型的環境，而不是漠然的社會的性質和動向。

不過藝術的典型的性格的創造，就其對社會的性質和動向來說，是從典型的社會的性質和動向來創造典型的性格；而就其對環境來說，則是創造典型的環境中的典型的性格。因爲前者雖是藝術的認識的範圍之內，却只是藝術的認識的根據；而後者却不僅是藝術的認識的範圍之內，而且是藝術的概括的對象。藝術的認識對全社會一方面是當作全體的來認識，於是可以得到典型的社會的性質和動向；另一方面也當作部分的來認識，然後可以得到典型的環境。因此社會的性質和動向的典型，是客觀現實的典型，不是由藝術的認識概括而得的；環境的典型是可以由藝術的認識概括而得，而且可以由藝術的認識而强化。

但是所謂把全社會當作部分部分的來認識，却不是如幾何學上的把多角形的面劃作許多三角形來計算那樣機械的方法所能做到的，主要是以各個人物爲中心來認識當作全社會的部分之環境，因此對於環境的認識是隨着對於人物的認識而進行的。於是典型的性格的創造同時應當就是典型的環境的創造，不能創造典型的環境便不能創造典型的性格。而且正因爲典型的環境

是隨着典型的性格而創造的，兩者應當是一致的，若是不一致時，便會破壞典型的性格；這一致又應當是典型的環境從屬於典型的性格，就全體來說，典型的環境不過是典型的性格的一個決定的條件。

然而我們也不能疎忽另一種對於社會的部分部分的認識方法，雖然這是比較稀少的，却是可能有的。卽就社會的現象按其性質來作種類的認識，由此也可以獲得社會的典型的一面，也就可以說是一種典型的環境。不過這時候的認識過程中，對於人物的認識是隨着對於社會的現象的認識而獲得的，於是這兩者的一致却應當是人物從屬於環境，而人物是典型的環境的一個條件。這樣的藝術，如繪畫中的風俗畫，文學中的一些報告文學及一些隨筆式的短篇小說之類便是。

第三是事件。所謂典型的情勢原是主要指社會的性質和動向，這是上面已經說過了的；但是要把握社會的性質和動向，首先就是從個別的社會的事件入手。個別的事件是構成環境的因素，也就是表示社會的性質和動向的單純的契機。若說社會的本質是人的諸關係的總和是不錯的，而個人和個人的關係，個人和全社會的人的關係，只有通過事件才能發生。

而且個人的性格就是表現在他的社會生活上，構成個人的社會生活的卽是事件，也就是個人的性格原是表現在相關的各個事件上。那麽要把握個人的性格也就只有由相關的社會的事件。一個人的言語、行動、思想、信仰、慾望、習慣，無不是內秉於他的性格，外發爲社會的

事件，所以事件一方面是社會的，一方面又是個人的。正因爲如此，在藝術的典型的性格的創造上，一則是只有藉事件認識個人的性格，也只有藉事件表現個人的性格；二則是通過表示社會的關係之事件來把握個人，才能把握着人的本質。

個別的事件雖爲表示社會的性質和動向的單純的契機，同時又爲表現個人的性格的契機，它可以由表現個人的性格以表示社會的性質和動向。但是它對個人的關係主要是從屬的，個人是決定它的，而它不是決定個人的，因此在藝術的創作過程中，事件的典型性往往是由人物的典型性而獲得的，爲表示典型的性格的事件才是典型的事件，爲完成典型的性格的事件才是典型的事件，也就是事件的典型性和人物的典型性的一致，是事件的典型性從屬於人物的典型性，個別的事件僅爲表現性格的一個條件。也正因爲它從屬於典型的性格與典型的性格一致，典型的性格又是從屬於社會的動向及性質而與社會的性質及動向一致，所以它就是間接從屬於社會的性質及動向而與社會的性質及動向一致，也所以它能夠由表現個人的性格而表示社會的性質及動向。只有能夠這樣把握事件的典型性，然後能夠創造典型的情勢中的典型的性格。總之，事件的典型性是在於和典型的性格一致而且强化典型的性格，若是違反或不適於典型的性格的要求，便完全無所謂典型性，成爲藝術的瑕玷，贅疣了。

但是個別的事件在有些場合也可以只當作表示社會的性質和動向的單純的契機來認識，而不當作表現個人的性格的契機來認識，這時候它的典型性主要的是依存於社會的性質和動向的

典型性，它又是從屬於社會的性質和動向的。即是個別的事件之能夠充分表示社會的動向和性質的，便是典型的，若借老黑格爾的話來說，就是所謂世界史關心的事件。不過世界史關心的事件是言其極致，可是無論如何能或多或少直接間接表示社會的性質和動向的事件，才能有典型性，才能成爲藝術的對象，這是我們可以斷言的。這樣的藝術，如一部分敍事詩和小說便是。

以上三項關於創造典型的性格相關的典型的情勢的分析，或者過於穿鑿而且呆板吧，但是爲便於說明計，我們不得不是這樣分別考察。黑格爾運用他的歷史哲學的方法考察藝術時，曾設定三個基本的觀點來解明成爲藝術素材的現實世界的特質：第一是一般世界的現實狀態，第二是其狀態的特殊性，即成爲人們行動動機的環境，第三是解決差別要素的衝突之行爲、事件。他的用意固然和我們不同，但是爲說明藝術反映的現實情勢也分作三項，這大致是和我們相同的。

第三節　正的典型與負的典型

客觀的現實是在不斷地變化的，這個變化是由於它的一部分的屬性、條件顯著的向前發展，其他一部分的屬性、條件則是比較的停滯或者顯著的衰退。於是在這整個的客觀現實裏便顯然是含有對立的兩部分，一部分是向前發展的，一部分是向後衰退的，這兩部分在內部衝突

而生變化，一切的客觀現實是這樣，社會的情勢和人也自然是這樣。

在現實的社會裏既是含有這樣對立的兩部分，而且這兩部分的衝突往往非常激烈，較之自然界的東西激烈得多。不單是兩部分的單純的對立，而且對立的關係又往往非常複雜，因此社會的變化不是直線的過程，而是曲折的過程，不過在歷史的總過程中，依然可以看出它變化的總方向，那怕有時是倒退，然而它還是要再轉向回來的。所以我們從社會的觀點看來，在這變化之中的那種沿着總過程的，向着總方向的，有向前發展意義的那部分，認爲是進步的、積極的、正的部分；那種脫離總過程的，違反總方向的，有向後衰退意義的部分，認爲是退步的、消極的、負的部分。這是社會上一切的事和人的看法的總標準，就是是非、善惡、美醜的評價的最高原則。

在社會的事件裏，我們平時也說什麽是黑暗的、醜惡的、腐敗的等等，都是指這種負的部分；而相反的時候就是指正的部分。不單是事情的這樣，人物也是這樣。現實社會的這種對立的關係，是一定要反映到藝術上來的，因此藝術的典型，無論是人物或環境、事件，都有正的典型和負的典型之分。所謂正的典型，就是根據現實中的正的部分而產生的，代表現實中的正的部分的典型；所謂負的典型，就是根據現實中的負的部分而產生的，代表現實中的負的部分的典型。

不過我們在上面曾說，典型的性格是要和社會的典型性——卽社會的主要的性質和主流的

動向一致的。固然所謂主要的性質和主流的動向可能是正的，也可能是負的。但是在同一的歷史的階段來看，主要的性質和主流的動向是正的，那麽它的對立的性質及逆流的動向就是負的；反之則前者是負的，而後者便是正的。這樣說來，不是在同一歷史的階段只能產生一種正的典型或者負的典型嗎？然而一般的所謂社會原沒有固定的範圍，我們在上面所說的社會也沒有確定其範圍，所指的範圍大時，這社會固然有主要的性質和主流的動向，祇是這時候和主要的性質及主流的動向一致的典型是比較高級的典型．所指的範圍小時，這社會也有主要的性質和主流的動向，這時候和主要的性質及主要的動向一致的典型是比較低級的典型。所以雖在同一歷史的階段來看，也決不是只能產生一種典型或一個典型。

而且事實上藝術既是認識現實社會的本質、真理的，現實社會的那種正的部分和負的部分的對立關係，就是本質的東西，是一定要反映到藝術上來的。所以卽在同一歷史的階段，無論客觀現實的正的部分也好，負的部分也好，不但是作者要認識，要用藝術來表現；就是一般的人也要認識，也要從藝術裏得到這種認識。藝術的對於客觀現實的認識，不能是片面的、部分的，須是全面的、整個的。因此在許多作品裏都是將兩種典型同時對比例地來描寫，如屠格涅夫（Turgenieff）的父與子是把正的典型代表子一代的巴札洛夫和負的典型代表父一代的保羅．彼得洛維奇．柯薩諾夫同時來描寫；在龔查洛夫(Gontscharoff)的奧蒲羅莫夫(Oblomov)裏，也是把負的典型奧蒲羅莫夫和正的典型伊利亞．伊利伊奇同時來描寫的。

客觀現實的各部分既有正負之分，作者首先便要認清這種分別，然後才能把握這個典型的社會的意義，然後才能眞正地創造藝術的典型。因爲客觀現實的現象或人，是多面的，是複雜的，若是沒有看清它的這種區別，往往不能眞正地認識現實的現象和人，也就不能創造一個正確的藝術的典型。譬如一個負的現象當作正的現象來看，或者一個正的人物當作負的人物來看，在科學的認識上是非常錯誤的，同樣在藝術的認識上也是錯誤的。關於這點，說來似乎容易，而實行却非常困難，那個有名的例子，卽拉薩爾（Lassall）的劇本法朗茲•封•齊欽根（Franz von Sickingen），把那位「自己想像中是革命家」，「實不過是一個堂•吉訶德」的齊欽根，當作農民革命的領袖來描寫，所以完全失敗了，這是我們所熟知的。

不過無論客觀現實的正的部分和負的部分既都是構成客觀現實的部分，也都能成爲藝術的典型，它們從社會的觀點來看雖有正負之分，然而從藝術的觀點來看却無高下之別。因爲藝術是認識客觀現實的本質、眞理的；只要所認識的是客觀現實的本質、眞理，不管它原來的社會意義是正是負，都是藝術。

可是過去有些作者、理論家完全否定現實的負的部分的藝術化，魯迅對於這種見解曾批評說：「文學決不是只限於寫義勇軍打仗，學生請願示威……等等的作品。這些當然是好的。但不應當是這樣窄狹，它廣泛得多，廣泛到包括描寫現在中國各種生活和鬥爭的意識的一切文學。……而中國的惟一的出路，是全國一致對日的民族革命戰爭。懂得這一點，則作者觀察生活，

處理材料，就如理絲有緒，作者可以自由去寫工人、農民、學生、强盜、娼妓、窮人、闊佬，什麼材料都可以，寫出來都可以成爲民族革命戰爭的大衆文學。」魯迅的這段話說得確切而且具體，要之是從歷史的總過程、總方向來看，我們對於客觀現實能夠認清它的正負之分，然後可以從各種材料中發現它們的典型性，然後可以創造藝術的典型，無論其爲正爲負。因此較之材料，作者的觀點實爲重要，材料的爲正爲負都可成爲藝術的對象，但要作者能站在適當的觀點。文學固然如此，其他的藝術也是如此。

但是近代的文學作品，確是偏重於負的典型的描寫了。上面所說同時將正的負的兩種典型來描寫的固然是有，不過完全以負的典型爲主的則更多。在許多名著裏，簡直沒有正的人物出現，在魯迅的阿Q正傳裏是如此，在戈果里（Gogol）的檢察官，死魂靈上部裏也是如此，此外還有許多名著裏都如此，即上說的奧蒲羅莫夫的正的人物伊利里‧伊利伊奇只是一個配脚而已。其實不只是在文學裏是如此，即在美術方面也是如此，尤其是自然主義思潮勃興以後，藝術上的負的典型便居於優勢的地位，不過在美術方面自然的觀點和社會的觀點是錯雜着，而在文學方面則是顯著地偏重於社會的觀點，因此在文學裏的正負典型之區別，較之美術裏的更爲顯然。

爲什麼會在藝術裏，尤其是文學裏出現的負的典型是這樣多呢？想來應當是有種種原因的。

第一是在這舊的世界的社會裏，所謂不健全的現象也確是特別多，人們一方面爲這舊的世界所屈服也就捲入於這些不健全的現象之中，但是另一方面却在希求一個比較健全的社會於是對於現狀便不滿。而作家更容易看出現實社會的不健全，這些東西自然而然就容易成爲他藝術創作的對象；而且作家既對於現狀不滿，也就自然而然要將他所不滿的東西抉出來讓別人來看，使這些不健全的、病的東西，乃至整個舊的社會得以改進。這是魯迅的創作態度，其他許多大藝術家也有和他相同的。

第二是就社會的發展來說，正的部分常常是新生的部分，還沒有在社會的現狀上（不是在社會的發展上）取得更大的重要性的，因之往往爲一般人所疎忽。而且因爲它是新生的，沒有完全成長爲典型的，也容易爲舊的部分所歪曲；等到它完全成長成爲典型的，它自身上已經含有不少的負的因子，這種負的因子又難逃世人的注意，自然容易映在藝術家的瞬眼裏。

第三是就一般人的心理來說，人們對於現社會既不能十分滿意，所不滿意之點較之所滿意之點更能根深蒂固地佔住一個人的心，也就是較之正的現象和人物，負的現象和人物更容易爲人們所注意。因此藝術家既容易創造負的典型，讀者也比較容易接受負的典型。

因爲以上三種原因，所以負的典型在近代藝術上很多，尤其是自然主義思潮風行之後，藝術家以暴露社會的病狀，人們的缺點爲主要任務，餘風所及，直到現在尚未泯滅。

當然，社會的病狀，人們的缺點是應當抉發，負的典型，祇要是客觀現實那裏來的，是應

當描寫。但是我們也不認爲自然主義的那種偏向是對的，我們要根據負的社會現象及人物創造負的典型；也還要根據正的社會現象和人物創造正的典型，正如我們診察了病狀還要來開刀敷藥一樣。因爲正的典型是表示社會如何去向前發展的，它是怎樣的人物爲促進社會向前發展的主體，又藉些什麽事件展開這向前發展的過程，這就叫人知道社會是怎樣的才能改進，如同給病的社會一劑藥物一樣。我們這種說法也許在有些人看來是太功利的了，那麽就從藝術是認識這一點來說，只是對於負的現象和人物的認識，無論如何也是片面的認識，不是全面的認識。不過我在這裏並不是說在一件藝術品裏要包羅萬象，應有盡有，不是的；只是如自然主義思潮那樣認爲藝術的主要任務是在於暴露社會的病狀，抉發人們的缺點，這種見解是不完全的。

可是正的典型也要是根據客觀現實來創造的，不能是僅憑作者的腦筋幻想出來的。幻想出來的一定是假的，不能成爲藝術的典型，這是不用說的了。可是許多作家還是不免疏忽這點，往往用幻想來創造正的典型，於是所創造的不是理想的東西，非現實的東西，便是空洞的原則的類型，不能成爲眞正的藝術的典型。

而且一切的客觀現實，如我們上面所說，都是有矛盾的，都是多方面的；社會上的任何現象或人物，都是有正的一面，也同時有負的一面，因此反映客觀現實的藝術，自然也要正確地反映這種現實的矛盾，多面性，祇有這樣才是現實的眞正的反映。然而藝術的反映現實的矛盾、多面性是有條件的，即是不破壞藝術的典型的典型性，反而要能强化其典型性。藝術的典

型的多面性和典型性，是對立的然而又是統一的。所以把正的現象或人物寫得毫無缺點，把負的現象或人物寫得毫無是處，這是不合乎現實的。而且現實的現象或人物性格的發展，都是由正的一面和負的一面在不斷地衝突鬥爭，它的發展過程，不是直線的，而是曲曲折折的，所以把正的現象或人物寫得正到底，把負的寫得負到底，也是不合乎現實的。林黛玉和賈寶玉並不是天天在哥哥妹妹，奧塞羅最初一點也沒有懷疑他的妻子，由此可知多面性不一定破壞典型性，反而可以加强典型性。

第六章　描寫

我們在上章裏對於典型的考察，主要是從藝術的認識出發的，但是所謂藝術是創造典型的，也就是說藝術創作的全過程都是典型創造的過程，不僅認識的階段關係着典型的創造，而表現的階段也關係着典型的創造，這是很顯然的。因此我們只從認識的階段來考察典型是不充分的，同時還要從表現的階段來考察典型。

當然我們不能否認典型的創造主要的是在藝術的認識階段。只是認識階段所得的典型形象，是存在於意識中的形象，是尚不十分定形的東西，惟有到表現階段，把這主觀的意識中的形象客觀化了，把這尚未十分定形的東西定形起來了時，才算是藝術創作的完成，也就是典型創造的完成。所以換句話說，藝術的認識階段是創造典型的前一階段，而藝術的表現階段是創造典型的後一階段，所謂藝術的表現，其實就是創造典型的表現。

怎樣的表現才是創造典型的表現呢？我們認爲就是描寫，而且必須是求心的描寫，不是離心的描寫。關於這點，我們想在下面予以約略的解說。

第一節　典型與描寫

所謂描寫是什麼呢？我們認爲描寫的根本意義就是具體的表現。也許有人把描寫一詞當作

別的意義使用吧，但是我們這種用法原是合乎一般的習慣，如在文學上那種不是具體的表現方法，一般是稱爲敍述；而在繪畫上，具體的表現之前的鈎取輪廓，一般是所謂草稿、速寫，對敍述及草稿而言的便是所謂描寫，所以我們規定描寫的根本意義就是具體的表現，並不是特殊的用法。

藝術原是表現具體的形象的，也就是要具體地表現所認識的具體的形象。可是藝術的認識所認識的形象雖是具體的，而對於表現這具體的形象却不一定是具體的表現，還可能是成爲抽象的表現，正如對於具體的客觀現實的認識，不一定是具體的認識，還可能成爲抽象的認識一樣。藝術的認識階段所認識的具體的形象，倘若在表現階段不予以特別注意，竟相反地陷於抽象的表現，那麽所表現的已經不是具體的形象，而藝術也就失掉它的藝術性了。

藝術是要求具體的表現，或者說要求描寫，這是不成問題的。但是我們現在要考察的是，怎樣的表現才是具體的表現？又怎樣的具體的表現才是描寫？

因爲所謂抽象的表現當然不是絕對抽象的。絕對的抽象，也就是舍去了一切的屬性、條件，任何事物都化爲烏有了，那還有什麽表現呢？所以絕對抽象的表現根本是不可能的。同樣所謂具體的表現也當然不是絕對具體的，絕對具體的東西祇有是客觀現實的東西，我們的認識對於客觀現實的摹寫，便要舍去或者說遺漏它的一些屬性或條件，而表現又是對於認識的摹寫，尤其是以笨拙的間接的藝術表現工具對於意識中具體的形象的摹寫，又要舍去它的一些屬

性或條件，因此藝術所能表現的，較之客觀現實本身已舍去了許多屬性或條件，所以絕對具體的表現也根本是不可能的。

那麼所謂抽象的表現和具體的表現是怎樣區別呢？ 也就是怎樣才是具體的表現呢？ 在這裏，我們按照一般的說法，可以給它一個規定，就是所謂抽象的表現主要是訴之智性的，而具體的表現主要是訴之感性的。因爲具體的表現即表面的現象也不舍去，故能訴之感性，這是很顯然的。譬如王安石泊船瓜州一詩云：

「京口瓜州一水間，鍾山祇隔萬重山，春風又綠江南岸，明月何時照我還？」

據宋洪邁容齋續筆說：「吳中士人家藏其草，初云又到江南岸，圈去到字，注曰不好，改爲過。後又圈去而改爲入，旋改爲滿，凡如此十許字始定爲綠。」這裏作者爲什麼圈去到字注曰不好呢？因爲春風又到江南岸，是沒有直接訴之感性，是抽象的表現。爲什麼改十許字然後始定爲綠呢？因爲綠字正是表示直接訴之感性的顏色，是具體的表現。

不過對於抽象的表現和具體的表現之區別的這個規定是不充分的。倘若說凡訴之感性的表現都是具體的表現，則繪畫上應當沒有抽象的表現，但是一個拙劣的畫家往往只能抽象地表現對象，而且我們若是詳細地考察上面那首詩，綠字比到字好，綠字是具體的表現，到字是抽象的表現，固然一則是由於綠字是訴之感性的，到字是訴之智性的；二則也是由於綠字所表現的內容豐富些，到字所表現的內容貧弱些，換句話說就是在這裏綠的意義可以包括到字的意義在

裏面，而到字的意義不能包括綠字的意義在裏面。春風又綠江南岸這句的意義是春風又到江南岸的進一步的表現，春風又到了江南岸是怎樣呢？春風又把江南岸的草木都變綠了。

因此我們對於抽象的表現和具體的表現之區別又可能給它另一個補充的規定。就是所謂抽象的表現是略示概要，而具體的表現是具示詳情。這也很顯然的。譬如說，俄國十九世紀中期的作家格里哥洛維支在其回憶錄中曾敘述，朵斯退益夫斯基（Dostojewsky）將他的一句文章，「五戈貝克的銅幣沿地面滾過去了」，改正爲「五戈貝克的銅幣沿地面響着跳着滾過去了」。爲什麼朵斯退益夫斯基要這樣改呢？很顯然的，這兩句話，前者祇是略示概要，後者說得比較詳細，所以我們覺得前者是抽象的，而後者是比較具體些。這種例子俯拾卽是，我們在這裏也不用多舉了。

但是所謂具示詳情和略示概要又是相對的。譬如說，當我們畫一片樹葉時，畫出葉身的輪廓和葉面的顏色是略示概要，而畫出葉身輪廓並畫出橫斜的葉脈及葉身各部分反映光線的明暗色調，才是具示詳情。可是當我們畫一棵樹時，僅畫出樹身及粗枝的姿態和大小比例，卽是略示概要，而能畫出它的枝及葉大致的盛凋狀態和明暗，是不是已具示詳情了呢？而當我們畫叢林時，僅畫出它的個別樹身及粗枝葉叢的姿態和大小比例，是不是已具示詳情了呢？換句話說，是不是畫樹林時還要畫出各樹的小枝及葉片；畫樹時還要畫出各葉片的葉脈及葉面的明暗呢？關於這個問題，只就具示詳情的意思來看，我們很難答復，這就是因爲所謂具示詳情和略

示概要原是相對而說的，所以所謂抽象的表現和具體的表現也是相對的。

不過事實上我們在一幅風景畫裏，看見前面所畫的樹畫出了樹身及粗枝的姿態和小枝及葉叢的大致的疎密狀況，而後面的則只畫出了樹身的姿態及葉叢的輪廓，我們是不是會認爲後面的樹沒有畫出小枝及葉叢的疎密狀態，前面的樹也沒有畫出片片的樹葉，條條的葉脈，也就是沒有具示詳情，表現得尙不十分具體，便說這幅畫描寫得不好呢？決不會的。因此所謂描寫的根本意義雖是具體的表現，而描寫尙有其他的决定的條件。這條件就是典型的典型性。描寫要怎樣的具體，須由它决定。

因爲描寫的根本意義雖是具體的表現，而我們又曾在上面說明所謂描寫原是創造典型的表現。藝術的目的就是創造典型，藝術的表現也就是創造典型的表現，因此所謂描寫，是藝術要求的具體的表現，即是典型要求的具體的表現，或者說典型形象的典型性要求的具體的表現。可知描寫是對於典型的本質的現象，屬性或條件，則具示詳情，對於典型是非本質的東西則略示概要或者舍去。藝術的表現雖然不免要舍去一些現象，而仍不陷於抽象之弊，依然能夠表現其具體性，就是因爲舍去的是非本質的與典型性毫無關係的東西；而對於本質的現象，屬性或條件，不但不舍去，反而特別强調，則所表現的典型形象的典型性依然是完整的，也就是從典型的觀點看來依然是具體的，也就是這作品依然是描寫得很好。譬如說，阿Q正傳原是描寫阿Q這個典型人物的小說，其他出場的人物都是爲要描寫阿Q而出現的，都不十分具體，但無損於阿

Q正傳是新文學中最大的傑作。即說主人公的阿Q，他的身體的形狀，生理的現象，除了瘦伶仃、癩瘡疤、黃辮子之外，魯迅沒有說明過其他什麽，而且癩瘡疤的說得多，却是當作描寫他的性格而用的重要條件，瘦伶仃和黃辮子也是關聯着他的性格而說及的，但是阿Q這個人依然可說是表現得很好，能給我們一個深刻的映象，這就因爲作者十分周到地描寫了阿Q的精神勝利的典型性。即就上面所引王安石的詩來說，綠字較之到字的好，固然因爲綠字是訴之感性的表現，具示詳情的表現，而且因爲它是顯示本質的屬性或條件的表現。春風到了江南岸的本質的現象是什麽呢？是江南岸的草木都變成綠色了。綠色正是表現春風到了江南岸的本質的現象，所以這裏着一個綠色特別好。

由上所說，可知所謂描寫是對於典型的典型性之具體的表現，即對於典型的本質的屬性及條件的訴之感性的具示詳情的表現。描寫是創造典型的表現，同時又是爲典型所決定的表現，描寫和典型的關係是有機的，是密切的。

這樣說來，藝術的表現固然要具體，但不是藝術中所出現的一切的事物都要表現得淋漓盡致，也不是隨作者高興要怎樣具體地表現便怎樣具體地表現；那種毫無意義的煩瑣的表現，或者毫無輕重賓主之分的一視同仁的表現，這是形式主義、自然主義的表現方法，這兩種方法，都足以破壞典型之所以爲典型。而描寫原是要表現典型的。因爲具體的形象，它的條件、屬性原是無限的，我們要表現這具體的形象，原不能，也不必將所有的各個屬性、條件、平敷列

眼，只要擇其典型之所以爲典型的屬性、條件，尤其是最本質的屬性、條件特別詳盡鮮明地表現出來，這就是典型所要求的表現，即是描寫。

雖說描寫是要將典型的本質的屬性及條件，特別詳盡鮮明地表現出來，但是一則描寫原不是和敍述或輪廓畫絕對對立的，惟有概要之中有詳情，全體之中有部分，才不會爲了强調本質的東西，而使對象成爲偏枯的不完全的形象，這是不用說的了。二則所謂本質的東西，原不是空洞的一般的東西，也不是粗枝大葉的東西，而是特徵的東西，它也表現於細微末節的現象之中，描寫則需要通過這細微末節的現象來正確地詳細地顯示這本質的東西，因此所描寫的形象，有其充分的個別性和一般性，是以個別具現一般的典型。

描寫既要正確地詳細地顯示其本質的東西，因此就是要明瞭對象的構成規律。本來所謂具體的表現，如上面第三章所說，不是照相機一樣光圈一開便能將具體的對相全部摹寫過來，要具體地表現還要是如陸機文賦所謂「或因枝以振葉，或沿波而討源，」也就是非明瞭對象的構成規律不可。

可是所謂描寫的根本意義雖是具體的表現，但描寫的意義却不止於具體地表現對象，同時還要表現對象和我們的關聯，也就是上面所謂主觀精神對於對象的影響。因爲描寫是具體的表現，描寫的對象又是意識中的具體的形象。原來我們的意識活動對於具體的東西，一方面是反映它的形象，另一面在反映時還發生一種對於所反映的形象的反作用，其中尤其是由意識的

興奮而生的所謂感情，因此我們的意識所反映的具體的形象，已經不是單純的客觀的形象，它已經滲透着了我們的這種精神的影響，所以要表現意識中的具體的形象，同時也就要表現我們主觀精神對於這形象的影響。關於這種表現的例子，我們在上面已經舉了很多，其實這種例子，原是俯拾卽是，在我國舊詩詞中許多詠景詠物的名作，無不是顯明地表現着對象所受作者主觀精神的影響；至於抒情敍事之作更不用說了。

而且描寫雖要是具體的表現，但因爲對於具體的東西的表現，要十分完全具體已是不可能，故不得不遺漏或者說捨去其一些現象——屬性或條件，於是便要發揮工具的特殊性能，以補救這缺點，或者叫人們不注意這缺憾。如中國的水墨畫，按常情說原是不容易具體地表現有顏色的自然景色的，因爲水墨祇能說是一色，要去表現有無限的顏色的山水，便非將那些紅黃藍綠靑紫等等顏色舍象不可。但是在偉大的畫家的筆下，常能發揮這工具的特性而彌補這個缺點。一般人視爲一色的水墨，却能「墨分五彩」，「上墨猶綠，下墨猶赬。」又如文字語言所能表現的實不是直接訴之感性的具體的形象，但是在李白的蜀道難一詩裏，却利用語音的高低，語句的長短，幫助表現山勢崔嵬，峯巒層叠的入蜀山道的形象。「噫」，音低；「吁嚱」，較高；「危乎」，高；「高哉」，更高；「蜀道之難」，較高；「難於上靑天」，最高。而且句由短而長，則氣由舒而促，往下各句都是這樣。於是讀這詩的，更覺得蜀山是一層高似一層，蜀道是一節險似一節。當然這種例子是特別顯明的，不過細察起來，藝術的描寫大槪都要

發揮其工具的特性，然後才能完全地達成其表現的任務。

這樣說來，描寫原是要依存於我們在上面所說的藝術表現技巧的三個因素，不然描寫便不可能。或者我們可以說描寫是包括藝術表現技巧的一個總稱。

總之，描寫是創造典型的表現方法，同時又是爲典型所決定的表現方法；描寫惟有充分運用藝術表現的技巧，才能達成其創造典型的目的。

第二節　離心的描寫與求心的描寫

由上節所說，我們可以知道描寫是藝術表現的主要方法，是創造典型的表現方法。描寫創造典型，同時又爲典型所決定。可是從來有些作家由於藝術思想的不正確，也就對於描寫缺乏深刻的理解，於是或者誤解描寫的意義，或者誤用描寫的技巧，而不知道描寫的意義和技巧，尙依存於其根本的決定的條件。

所謂描寫的意義和技巧的根本決定的條件，不用說是典型的典型性，而他們對於這點有的否認，有的疏忽，因此在藝術表現上發生兩種偏頗的傾向：

第一是因爲藝術表現的主要方法既是描寫，是具體的表現，於是便無原則地要把一切都來具體地表現。或者以爲愈具體愈詳盡便愈好，即陷於煩瑣而不得當，或者以爲須一視同仁地具體詳盡乃可，即陷於混淆而不得要領，這可說是漠視主觀精神對於客觀現實的反作用之純客觀

主義的傾向。如我國繪畫中的北宗，在畫樹時畫出樹葉的葉脈，在畫屋時畫出屋頂的瓦縫，這就有時近乎繁瑣而不得當。即在南宗的長卷畫幅中，從前至後雖間有繁簡之分，而從左至右，均是一樣程度的描畫着，這却有時近乎混亂而不得要領。

這種傾向在文學方面，尤其是自然主義的作品上更顯著，左拉的表現方法便是一個好例。匈牙利文藝理論家盧卡契（Lukacs）在一篇文中曾說：

「在左拉的娜娜（Nana）和托爾斯太（Tolstoy）的安娜•卡列尼娜（Anna Karenina）這兩本著名的小說裏都有賽馬的描寫，這兩個作家是怎樣來接近他們的課題呢？

「左拉的賽馬的描寫是他的文學技巧的一個燦爛的樣本。凡是在賽馬當中可以看得到的每一件事物都被精確地、如畫地、生動地描寫出來了。這實在是一篇關於左拉那個時代的賽馬的小小的記述。賽馬的一切場面，從備馬鞍子到結局，都是用同等的精密描寫了的。觀衆的看台是在第二帝國時代的巴黎的上流社會的洋洋大觀的燦爛的彩色中呈現了出來。各種場景的背後的世界的描寫也是一樣的精密。賽馬的結果是意外的，而左拉不僅是描寫了這結果，並且暴露了在他後面的騙局。可是這種精巧的描寫僅僅只能算是這個小說本身的一段穿插。賽馬這一偶然的事件和整個情節的發展結合得非常疎懈，而且很容易地能夠把它抽掉出來。」接着是作者對於這種表現方法的批評。借他的話來說，「作家必須要高升在龐雜的赤裸的諸偶然事象的運用之上，要把偶然性的事件提高到藝術的本質性的水平線上來。」「從藝術的觀點

上課給一段插曲以本質性，才是它的描寫的完全，」而左拉的這種表現方法是沒有做到這地步，也就是不完全的。

其實這種表現方法也不必遠徵諸左拉，在我國許多舊小說中對於出場的每個人物的服裝的詳細說明，就是這種傾向的影響。關於這種表現方法的好不好，我們自身也可以判斷，在我們讀到這些無關主題、無關故事發展、無關人物性格的服裝描寫，大抵是跳過不看的。這種服裝描寫僅僅是全體中的小節而已，對作品尙無關宏旨，卻也叫我們煩厭。

就作品全體來說，也竟有這樣完全失去中心而僅列舉些無關聯的，也未曾使之關聯的，或無法使之關聯的事物。我們現在舉一個簡單的例子來說吧，如詩聖杜甫的一首有名的詩。

「兩個黃鸝鳴翠柳，一行白鷺上青天，窗含西嶺千秋雪，門泊東吳萬里船。」

這首詩我們知道是從來認爲好詩的，但却有這個毛病。很顯然的，前兩句和後兩句缺乏有機的關聯，即就情調來說也完全不同。而前兩句之間，後兩句之間，雖然情調相似，還是各自構成一個映象，沒有中心。這類作品在其他許多大作家中也能發現，不過我們在這裏不想多舉了。

第二是因爲描寫的可能旣在於運用表現的技巧，而他們不注意典型的典型性，即不注意對象構成的規律，於是主要地重視其他兩種表現技巧的因素。或者以爲表現對於對象的主觀精神的影響，是藝術的無上妙境，甚至於以爲一切藝術原是借外物形象而表現主觀精神的。或者以

爲發揮工具的特殊性能是藝術創作的惟一要訣，惟有由工具特性的發揮藝術才獲得它的藝術性。這兩種說法雖不全同，而其根本精神則是一樣的，就是漠視客觀現實爲藝術的根源，而認藝術爲純主觀的創造，我們可以稱它爲純主觀主義的傾向。前者不用說明可以瞭然，而後者的所謂工具特性的發揮，在他們原也是以主觀觀念來作判斷的標準。我國繪畫中不求形似但舒逸氣的文人畫，特別講求筆墨的趣味，是這種傾向；西洋繪畫中後期印象派以後許多詭譎的派別，都是這種傾向。在文學中，擬古主義的過於重視格律，浪漫主義的過於發抒感情，都多少是這種傾向的影響。等而下之，二十世紀初期的許多和繪畫思潮相同的諸派，則是和那些畫派一樣，正是這種傾向的代表。他們不能把握現實的典型性，歪曲現實的形象，這固然一則是由於藝術的認識之錯誤，也由於只講求如何表現而不問表現什麼所致。也就是他們表現主觀精神的影響，發揮工具的特性這兩個表現技巧的因素，和客觀現實的法則不一致。

關於表現主觀精神的影響和客觀現實的法則不一致的例子，如文學上所謂席勒(Schiller)的創作方法的作品，大致都可以說是這樣的，上章所舉拉薩爾的齊欽根便是。小而言之，如高爾基給青年詩人信中所說：「你的詩有這樣的句子——雨像鐵蹄的音響似地笑着。這是不自然不得當的。」這種不自然不得當的句子，一般認爲係用字的錯誤，但是在這裏一個作詩的人不至於不知道笑字如何用法吧，實際說來乃是他主觀精神的影響，即在他認爲須得如此表現才可，然而竟陷於不自然不得當，也就是由於和客觀現實不一致。

關於表現工具的特性和客觀現實的法則不一致的例子，這就是一般所謂形式和內容不調和的作品。如以悲壯的抗戰故事譜入四川調的調子裏，內容和形式便生乖離之感。這種毛病在大作家的作品有時也不免。如王建的調笑令一詞云：

「團扇，團扇，美人並來遮面，玉顏憔悴三年，誰復商量管弦，弦管，弦管，春草昭陽路斷。」

這闋詞的內容，不用說是一般的所謂宮怨；但是這個詞調，兩字兩句的重叠凡兩處，並以仄聲協韻，句調急促而語氣輕快，不作迴腸盪氣之聲，故與內容不一致。試以悲哀心情讀之，其兩字重叠之句便非另加感歎詞不可。我們說這詞調是輕快明朗的，即由其原名爲調笑令亦可以推知，想必原是表現輕快明朗的內容的。

以上兩種傾向的表現方法，前者所表現的對象沒有中心，沒有把握對象的構成規律，也就不是爲了典型的典型性的表現方法；後者所運用的技巧也是孤立無依，不能集中於典型的典型性，也就不是加强藝術的藝術性的表現方法。不過它們也是本着描寫的根本意義，注重描寫的技巧因素，倘若可以稱爲描寫的話，我們就總稱之爲離心的描寫吧。

但是老實說，那種表現方法，既不是創造典型的表現方法，也就很難認爲是正確的描寫，它們沒有決定其所以爲具體的表現的條件，失掉了其表現的技巧所附麗的基礎，眞正成爲藝術的主要表現方法的描寫，應當不是這樣的。我們在上節曾說，描寫是典型所要求的，是典型所

決定的，是完成典型的，是强化典型的表現方法，這樣的描寫，只有這樣的描寫，才能達成藝術的目的。

第一是我們要理解對象的構成規律，知道那是最本質的屬性或條件，知道那是最中心的部分，也就是要能夠把這些當作最本質的最中心的來描寫，即是使其他的屬性或條件都是直接間接幫助表現它；其他各部分都是和它關聯的。總之一切都是爲着要表現這典型的典型性。原來我們所要表現的典型的形象，是在藝術的認識過程中這樣構成的。因爲客觀現實的各屬性、條件及各部分原不是孤立的，是和其他的屬性、條件及其他各部分都關聯起來的，個別的客觀現實也不是孤立的，是和其他的客觀現實關聯起來的。所以在藝術的認識過程中，典型的形象之把握，便是以最本質的屬性條件爲基礎，以最重要的一部分爲中心，其他的各屬性條件及其他的各部分是附麗的派生的。可是在認識過程中所把握的形象，因爲它本身尚未十分定形，所以一則它的典型性有多少正確性尚須在表現過程中予以檢證；二則它的相關的各屬性條件及各部分惟有在表現過程中才能明確地規定。於是在表現過程中便要求着描寫負担兩重任務，一是明示典型的典型性，補充它、强化它；二是明示各屬性條件及各部分對本質的屬性條件及中心的部分的關係及其相互間的關係，祇有這樣才是創造典型的描寫。譬如上面所說阿Q正傳裏的其他的人物，沒有一個不是爲着阿Q這個典型的人物的描寫而出現的；阿Q的行爲動作又沒有不是爲着他的性格的描寫而說及的；而所表現的阿Q的性格的各種樣相，又沒有一點不是那本質的

性格條件——精神勝利所關聯的，所派生的，便是一個好例。有人認爲阿Q正傳除了阿Q之外沒有一個人描寫得好，是點毛病。這話的意思若是說除阿Q之外沒有第二個典型的人物，那麼西萬提斯的堂吉訶德不也是如此嗎？龔查諾夫的奧蒲羅莫夫不也是如此嗎？當然在一個作品能給予我們許多眞正的典型那是最好也沒有了，倘若不能的話，與其表現許多而沒有一個典型，我們寧要一個典型而不要其他。眞能描寫一個典型的人物，已是偉大的藝術了。

再譬如歐洲文藝復興巨人達文奇的最後的晚餐一畫，所畫的正是基督剛說了「你們之中有個要出賣我」那句話的一瞬間的情形。這畫題是爵多（Giotto）以來許多著名的大畫家都當作寺院食堂的壁畫來畫過。但是達文奇這畫一出，相形之下，過去諸作都覺得拙劣不堪，其重要的原因之一，就是這畫是非常之統一集中，不似過去諸作的單調散漫。基督位在十二使徒的中間，神色鎮靜而慈祥，但攤開兩手，微俯着頭，還似乎在爲剛才所說的那句話有點感喟之情。十二使徒各三人一組分坐於基督兩旁。左邊約翰、猶大及彼得爲一組。約翰鈎攏兩手，神色焦燥，頭雖傾左，而通過彼得的手，精神似乎仍注集中央。猶大現出戰慄不安之狀，眼睛似乎在瞟着基督。彼得從猶大背後伸出身子向中央， 右手伸到約翰的肩畔，似乎要問約翰誰是叛變者，左手緊握着餐刀抵住猶大的脊背，似乎要知道了誰是叛變者便一刀刺去的樣子。更左邊是安得烈、小雅各和巴多羅買一組。安得烈面向中央，現出驚惶莫措的神色。小雅各也向中央望去，並伸手向中央似乎是要去拉彼得，巴多羅買也正奮起，凝視中央，驚憤之狀可掬。

右邊先是大雅各、多馬及腓力蒲爲一組。 大雅各側向基督， 兩手張開好像突入悲境的樣子。多馬在他後面，側身向左，舉起右手指頭，似乎在警戒猶大。腓力蒲則站起來，側身回頭向基督，以手按胸，好像要向基督表白自己的純潔。另一組是達太、馬太和西門。達太臉雖向右，好像要向西門急於詢問什麼，但左手伸向中央。西門的臉側向中央，兩手平舉，現出異常驚愕的樣子。馬太臉雖也向西門，像在說話，但左手亦伸向中央，可知所說的仍是和剛才基督的話有關。總之，所表現的十二使徒的姿態，是直接間接集中於基督，所表現的他們的神色，則都是爲基督的那句話而驚懼。不但人物如此。食堂兩面的牆和牆柱子，天花板上直的橫的椽子，都要集中於基督的頭上，基督後面三個窗戶透過夕照餘輝，映着他頭上那中間窗戶上的拱形， 配上三面集中來的線條，好像一個大的聖光輪。 這幅畫的被稱爲文藝復興時代的第一傑作，不是偶然的。

第二是我們要表現主觀精神對於對象的影響，原是要確定其典型性，强化其典型性。原來藝術的認識就是主觀精神把握客觀現實的典型性，所以所認識的形象已是滲透着主觀精神的作用，不僅是理智作用，感情的影響也如此。可是惟有表現主觀精神的影響和對象的典型性一致的時候，才能强化典型的典型性，也就是能增加藝術的藝術性。所謂作者不能太鍾愛他的人物這警告，就是恐怕因此而主觀精神的影響和對象的典型性不一致，因此也就要歪曲其典型性。譬如魯迅對於阿Q的描寫，很顯然可以看出他一方面是極其鄙視，另一方面又是極其同情，這正

是因爲阿Q的性格是須要鄙視，而他的遭遇是值得同情。對於祝福裏的祥麟嫂作者寄予了深摯的同情，沒有鄙視，對於高老夫子裏的主人公作者只是鄙視，沒有同情，這也是因爲後者殊堪鄙視，不足同情，而前者則相反。這是就全作品中所表現的作者的態度來說的。卽就部分部分來說，也有特別顯著地表現着作者的主觀精神的影響，能和對象的典型性一致，而加强其典型性的。關於這點，我們在上面第三章和第四章裏都曾舉例說及，這裏且略；只是我們須知道，惟有表現的主觀精神的影響和對象的典型性一致，而加强其典型性，才能如第三章所說，使所表現的成爲活潑潑的有生命的東西，才能如第四章所說，使藝術的主觀性和客觀性成爲渾然統一的東西。

第三是我們的描寫要發揮表現工具的特殊性能，原來也是爲着典型的表現，爲着典型的創造，所以它非和對象的典型性及主觀精神的影響一致不可，否則便不能創造典型。譬如我國的繪畫的表現工具的特性，是適合於表現淸淡超逸的對象和情致，而不適合於表現華豔富麗的對象和情致的，所以在我國畫史上特多梅蘭竹菊，而少牡丹薔薇，山水蔚爲主流，而宮殿寥若晨星。不是古人以爲牡丹薔薇不美，宮殿不足入畫，詩中便不少詠及它們的，而在畫中的少，想必表現工具的特性不適合於表現它們是一個大原因吧。而水墨尤適合於表現霧雨溟濛，頗不適合於表現晴空麗日，米氏雲山的能垂千古，正是利用了它的特性，以加强對象的典型性的一個好例。在文學方面，詩歌尤須發揮語言音調的特性以幫助表現，如宋女詞人李淸照

聲聲慢一詞云：

「尋尋覓覓，冷冷清清悽悽慘慘戚戚，乍暖還寒時候，最難將息。三杯兩盞淡酒，怎敵他晚來風急？雁過也，正傷心却是舊時相識。滿地黃花堆積，憔悴損，而今有誰忺摘？守着窗兒，獨自怎生得黑？梧桐更兼細雨，到黃昏點點滴滴：這次第，只一個愁字了得！」這首詞原是抒情之作，所謂對象和主觀精神的一致，這是不用說的。而她所用的語言的音調，又和她所要表現的非常契合。最叫人注意的是起首兩句連用七個叠字，前一句四字，是由舒緩之音轉於急促之音，第二句十字，又是由舒緩之音轉於急促之音，第一句到第二句，是由短句而長句，就語氣說，又是由舒緩而轉入急促，可以幫助她不安的煩惱的心裏的表現；而且其中連叠的用疑用語調，也充分地表現了她無可奈何的心情。所以這詞在千載之後的今日，尚能膾炙人口。

這樣，把握對象的構成規律，使所表現的對象的各屬性條件及各部分，都集中於最本質的屬性條件，集中於最中心的部分，以幫助典型的表現；使所表現的主觀精神的影響和表現工具的特性又和對象的典型性一致，以强化其典型的表現；這才是眞正的創造典型的描寫。對上面離心的描寫而說，我們可以稱之爲求心的描寫。

藝術的表現方法，惟有是求心的描寫，不是離心的描寫。

第七章　現實主義

根據我們上面所說，可以知道藝術是在於創造典型，是由某一類客觀現實概括其本質的東西，特徵的東西，並將它綜合而具體化，使成爲一個能夠代表這一類現實的典型；尤其是在於「正確地表現典型的情勢中的典型性格」。這種創作方法就是現實主義的創作方法，根據這種創作方法所創造的藝術，就是現實主義的藝術。話這樣說，因爲除了現實主義之外尚有其他的創作方法，不過那些不是正確的創作方法，而現實主義才是正確的創作方法；因此除了現實主義的藝術之外也有其他的藝術，不過嚴格地說那些作品若不是多少含有現實主義的要素，也難稱爲眞正的藝術，而現實主義的藝術才是眞正的藝術。這並不是我們眼光短、胸襟窄，或者故作危言以聳聽，事實上確是如此，卽由上面那幾章所說的也就可以知道吧。

不過我們在上面的說明，都是由藝術的創作過程，或者由藝術本身出發的，爲要更能澈底地了解上面的說明，我們還應當從藝術思想上對於這現實主義加以考察，所以在這裏特闢一章。

第一節　現實主義概說

所謂創作方法，不用說是根據於一種藝術思想；而藝術思想，則是淵源於一種認識論。在藝術創作上的根本問題，首先就是藝術的內容是從那裏來的？或者說是根據什麽來創作藝術？

其次是藝術的形式主要是由什麼決定的？或者說怎樣才能是藝術的適當形式？對於這些問題的解答如何，就是由於藝術思想是怎樣；換句話說就是對於藝術的看法如何。對於藝術的看法如何也就是關係着對於文化的看法如何，及對於全客觀現實的看法如何，所以也就是認識論的一方面，即演繹在藝術上的認識論。

我們在上面幾章裏所說的創作方法就是現實主義，那麼現實主義，根據我們上面所說的看來，它的根本思想，即認爲藝術是對於客觀現實的本質、眞理的一種認識；這就是說，現實主義認爲藝術是一種認識，而認識又是客觀現實的反映，這就和唯物論的反映說是一致的。也就是現實主義即淵源於唯物論，或者說在唯物論上可以獲得它認識論上的基礎。

原來藝術思想的發展，也和哲學思想的發展是一樣的，而且大致是平行的。在哲學思想史上唯物論和唯心論互相消長了數千年，同樣，在藝術思想史上現實主義和相反的藝術思想互相消長了數千年。

數千年來的藝術思想，演變萬端，雲詭波譎，即就近世以後者來說，如所謂古典主義、浪漫主義、自然主義、印象主義、象徵主義、未來主義、表現主義、立體主義、乃至達達主義、超現實主義等等，名目繁多，難以指數。一般所謂的現實主義，即舊現實主義也是其中之一。不過我們這裏所說的現實主義，雖然可以十九世紀的一般用來和浪漫主義、自然主義並舉的舊現實主義作代表，但是並非確指這個現實主義。我們這裏所說的現實主義，是指舊現實主義的

根本精神。因此在我們看來，上述那些流派雖然各個有和現實主義根本不同的契機，然而並不是和現實主義完全對立的。在一切的藝術思想的流派之中，一貫地對立的兩種根本思想，我們認爲就是現實主義和理想主義，至於單純的形式主義，窮究起來實可以說是理想主義派生的。所以我們在上面說，在藝術思想上，現實主義和相反的藝術思想在不斷地互相消長着。

理想主義認爲藝術的任務不是反映客觀現實，而是客觀現實以外的藝術的美的創造，不管這美是依存於內容或形式。而現實主義則是如我們上面所說，認爲藝術是反映客觀現實的，即是以客觀現實爲內容，至於形式也是這內容所要求的，所決定的。現實主義的基礎在於唯物論，相反的，理想主義的基礎則在於唯心論。大致說來，在哲學上唯心論盛的時候，藝術上的理想主義的傾向便要隨之加强；而唯物論盛的時候，藝術上的現實主義的傾向也要隨之加强，所以理想主義和唯心論，現實主義和唯物論，相互關係是非常之密切的。

但是藝術思想究竟和哲學不同，它不是純粹的思辯的理論，也關係着實踐的技術。所以在藝術思想上現實主義和理想主義對立的關係，則不如哲學上唯物論和唯心論對立的顯明。而且成爲藝術的對象的，雖然有時候被認爲是現實以外的東西，或者說是非現實的東西，但是無論怎樣非現實的東西，要求其能爲藝術的對象的，便不是具體的形象不可；既是具體的形象，無論怎樣只能是歪曲現實，不能完全脫離現實。獅身女首的斯芬克斯會出謎語，人魚會出眼淚，不是現實中存在着的，却是部分地取之於現實的，因爲不如此，事實上藝術簡直不可能，即算

可能也無眞正的藝術的意味，所以從來的無論在什麼藝術思想影響之下的藝術，都或多或少有現實主義藝術的要素，倘若沒有便難成爲眞正的藝術。但是在和現實主義相反的藝術思想影響之下的作品，確有許多僅僅只有一點兒現實主義藝術的要素而已。這些作品，並不是所摹寫的對象一定不是現實，而是在摹寫過程中歪曲了現實，不僅是歪曲了外表的現象，而且歪曲現實的本質。這就是說，這樣的作品之缺乏現實主義藝術的要素，即缺乏藝術的藝術性，不是由於被認識的客觀現實，而是由於主觀意識。主觀意識原是反映客觀現實的，但不是被動的，而是能動的，所以也反作用於客觀現實，有時就歪曲客觀現實。只有主觀意識非常正確地反映客觀現實的本質，是現實主義的根本精神。

綜合上面所說的來看，所謂現實主義的藝術，一方面是對於客觀現實的認識，即是從客觀現實的世界，而不是從主觀幻想的世界採取它的素材，獲得它的內容；另一方面表現是這種認識的藝術的完成，即這種認識本身就規定了它的表現方法和表現形式，形式乃是決定於內容，不是要求在內容之外，和內容脫離的形式的美。

這就是說，所謂現實主義的藝術，從它的內容來說，是和以幻想——超現實的東西爲內容的理想主義的作品相反。這裏所謂理想主義，在藝術思想上所表現的不僅是單純的所謂理想主義一派，也表現在浪漫主義及以後的象徵主義、表現主義、超現實主義等流派之中。再從它的形式來說，它是和形式主義的作品相反。這裏所說的形式主義也是廣義的，不僅是指文學上的

形式主義一派，也包括古典主義或稱擬古主義、唯美主義、構成主義等流派在內。

再進一步來看，我們這裏所說的現實主義的藝術，一方面是以客觀現實爲根據而概括其中某一類的特徵的，不是單純的個別的東西的再現。另一方面是將這些特徵綜合而具象化爲個別的形象——典型，不是空洞的、公式的東西。

這就是說，現實主義，一方面和自然主義不同，不是自然主義那樣以爲作者毫無能動的作用，無選擇地任意取一種東西爲對象，任意站一個立場來描寫，只求其像某一實物，不計這實物的意義如何；只求表現這對象的屬性、現象，不計這現象的意義如何。現實主義不是這樣。另一方面又和現在的公式主義不同。不是公式主義那樣只看見現實的普遍的東西，沒有看見它的特徵，構成這特徵的個別的東西，以致作品中所表現的東西都只是一個空洞的、平庸的，沒有個別性的架子，也就是所謂「將個性解消於原則裏了」。現實主義不是這樣。

而且我們這裏所說的現實主義，不是將現實當作靜止的東西來看，而是將它當作動的東西來看，因此既要看到外表的現象，更要看到內在的本質，既要看到沒落的一面，更要看到新生的一面。這不僅是和自然主義不同，即十九世紀的布爾喬亞舊現實主義，一般說來，對於這點也有所疏忽。自然主義能夠表現現實的外表的細節的正確，但是忽略了它當作歷史的東西的正確，所以一方面所表現的固然是眞實的，但只是外表的細節的眞實，並不能由此把握其本質。尤其是他們所描寫的人物，往往是生物的人，不是社會的人。這一缺點，在十九世紀布爾喬亞舊現

實主義作家也有些不免是有的。

原來人類的精神能力，認識能力，是歷史地發展的，因此無論哲學思想或者藝術思想，也是歷史地發展的，這一則是由社會生活全體的影響，二是由於這一領域的思想自身的要求。在藝術思想史上雖然現實主義和相反的藝術思想互相消長了數千年，雖然現實主義的要素在其他藝術思想影響之下的藝術也不是毫無，但是當作藝術思想的現實主義，全體看來也是歷史地發展的。

所謂發展，雖然一方面是超越於舊有的，另一方面又是繼承着舊有的，即從舊有的東西裏面產生出新生的東西。關於現實主義的發展，我們原可以分兩方面來說明，一是在歷史的發展中，現實主義因受歷史的限制所能到達的發展的各階段，二是在歷史的發展中，各階段的現實主義和其他藝術流派的關聯。換句話說，一是從現實主義自身來看它的發展，二是從相反的藝術思想中去看它的發展。不過關於後者我們在這裏只能以現階段的現實主義，即一般所謂新現實主義為中心。茲另分節說明於下。

第二節　現實主義發展的諸階段

因為人類的精神能力是物質派生的，各種精神能力的活動首先都是以客觀現實為對象，完全脫離現實是不可能的。尤其是具體地創造形象的藝術活動，更不完全脫離現實。因此凡可以

稱爲藝術的作品，不能是毫無限度地歪曲現實的東西，都多少帶有現實主義的要素。凡可以稱爲藝術思想的，不能是完全絕對地和現實主義對立，都多少有和現實主義相同之點。單純的理想主義和純粹的形式主義沒有成爲藝術思想史上强大的流派並不是沒有原因的。不過一切的藝術作品雖有不同程度的現實主義的要素，但是在這作品裏現實主義的要素不是佔絕對優勢的，不是現實主義的藝術作品。許多藝術思想都多少有和現實主義相同之點，但是不是現實主義的傾向佔絕對優勢的，不能稱爲現實主義。所以在藝術思想史上現實主義的傾向佔絕對優勢的時期，是和哲學史上唯物論的發展一樣，只佔全歷史過程的幾個階段。這由藝術史來說明便能夠瞭然的。

關於現實主義的發展，自藝術思想史全過程來說，可以分作四個階段。

（一）是樸素的現實主義。人類最初的精神活動，既是以客觀現實爲對象，所謂認識，便是客觀現實的反映，於是在哲學思想上最早便產生了自然發生的樸素的唯物論，同樣在藝術思想上最早便產生了樸素的現實主義。這在古代的藝術上表現得很明白。不過在氏族制時期及奴隸制初期的藝術都是非常簡單的，所表現的僅是單純的個別的形象，甚至是不完整的形象，所以至多只能說是藝術的萌芽。藝術的發達實際上是和其他的文化的發達一樣，是奴隸制隆盛期以後的事。西洋藝術可以追溯到紀元前八九百年敍事詩人荷馬（暫作有這樣一個人）的諸作，它的奧底賽、伊里亞德已經是藝術史上光芒萬丈的大傑作了。其後如黑西奧德（Hesiod）的敍

事詩，埃斯取拉斯（Aischylus）的悲劇，亞里士多芬（Aristophanes）的喜劇，菲底亞斯（Phidias)，蒲奈克西特勒斯(Praxiteles）的雕刻，都是光耀千古的傑作。這些作品，雖然因為當時宗教意識相當發達，許多都籠罩着一層宗教的外衣，但是基本上還是現實主義的傾向佔優勢；雖然成為藝術對象的主要的是神，但是所創造的還是人性的神。歐洲古代希臘的藝術，約當於我國詩經至楚辭時代的藝術，三頌和楚辭中的一部分作品也籠罩有宗教色彩的外衣，而所表現的也是人性的神。至於國風及長沙出土的楚畫，樸素的現實主義的傾向非常顯明。這時期的藝術思想，一般說來是缺乏明確而有體系的理論，但是値得我們特別注意的是亞里士多德的詩學，便是非常接近現實主義的，在中國孔子的詩論，也有現實主義的傾向。

（二）封建時期的現實主義。在奴隸制的衰頹期及封建制的隆盛期，在歐洲是藝術比較衰落的時期。這或許是因為封建領主原是奴隸主的後身，而農奴的隸農並沒有比奴隸在社會上的地位高了多少。而且宗教的勢力淹沒了一切的文化，既妨礙了科學哲學的發展，也阻塞了藝術的發達。到封建制的動搖時期，才發生了文藝復興。歐洲的文藝復興，這時期王權受都市市民的支持，擊破了封建貴族的權力，建立了大規模的君主國家。這時期科白尼發表了地動說，開蒲勒（Kepler），加里略（Galilei)用數學力學證明了地動說，打破了宗教的神創說。彭頗納吐（Pomponatius），布魯羅（Bruro）使哲學脫離神學的羈絆，並且開導後期機械唯物論的先河。在藝術上呢，則是出現了意外的繁榮時期，尤其是意大利，無論雕刻、繪畫、文藝，都

可說是空前絕後的隆盛，接着是法蘭西和德意志也發生了新的文學，其次是英吉利和西班牙也產了光芒萬丈的文藝作品。其最著名的作家及作品，則有但丁(Dante)的詩，達文奇、米克爾傑羅(Michel Angelo)、拉斐兒羅(Raffaillo)、調壘(Durer)的繪畫、雕刻，西凡提斯的小說，莎士比亞的戲劇，都是創造了天才的形象。在這些藝術上正可以看出現實主義和其他諸傾向，是最奇妙地結合着，所創造的，不是古代希臘的「人性的神」，多數是「神性的人」——巨人。文藝復興時期的藝術精神，不用說是承繼古代希臘藝術精神而發展起來的，也就是說文藝復興時期的現實主義，是承繼古代希臘的現實主義而發展起來的。約當於歐洲文藝復興的在中國是唐朝。因爲兩晉六朝以來佛教的輸入和發達，給予了中國固有文化以莫大的刺激，於是展開了舊文化的整理批判，也就準備了新文化的開拓前途，而產生了唐代的文藝復興。吳道子的壁畫，楊惠之的塑像，稱爲空前絕後的傑作；李思訓王維的繪畫，乃後世南北二宗的開山祖，至於李白杜甫白居易的詩，不用說是千古絕唱。他們的許多作品都表現着深刻的現實主義的傾向，即在白居易與元稹論詩的信中，及傳爲王維所著的山水論、山水訣，也可以看得出來。

（三）十九世紀的舊現實主義。歐洲文藝復興之後，便進入了擬古的古典主義時期，或簡稱擬古主義時期：一切的藝術創作，都須墨守前人成規，使文藝復興時代的藝術精神形式主義化了。中國唐朝五代以後的藝術，也由於摹倣擬古之風成爲藝術界支配的勢力，很少巨大的發

展，只有無古可擬的幾種新興的藝術是例外。這樣的擬古主義，不是文藝復興時代現實主義的承繼、發展，而是它的衰退、僵化，也就是藝術的衰退。這也許是由於王權的擴張，使一般都市市民都喘息於其專制的壓迫之下，惟有古典趣味的宮庭藝術有殘存的可能吧。但是在君主國家體制之內，近代的布爾喬亞却得以成長而勃興了；於是產生了布爾喬亞的推翻專制的革命，在文化一般上展開了啓蒙運動，在藝術上出現了浪漫主義反對偏於形式主義的擬古主義，接着又出現了一般所說的舊現實主義反對偏於理想主義的浪漫主義。舊現實主義也可以說是布爾喬亞的現實主義的代表，但不是布爾喬亞的現實主義的全部。我們在上面曾說，古典主義、浪漫主義等流派雖然各個有和現實主義不同的契機，然而並不是完全和現實主義對立的，也就是在古典主義、浪漫主義等流派裏並不是毫無和現實主義相同之點。尤其是古典主義，承繼了文藝復興時期現實主義的餘緒，現實主義的傾向反比浪漫主義還濃厚。因此舊現實主義雖可說是布爾喬亞現實主義的代表，可是布爾喬亞現實主義的傾向也表現在古典主義、浪漫主義等流派之中。布爾喬亞的現實主義的偉大的作家，班班輩出，難以縷述，其最傑出者則在文學方面有歌德（Goethe）、巴爾札克、海涅（Heine）；在造形藝術方面有米勒、羅丹（Rodin）；在音樂方面有悲多汶，其中尤以巴爾札克和米勒稱爲舊現實主義的代表的作家。

然而布爾喬亞現實主義，原是布爾喬亞的哲學思想演繹在藝術方面的思想，於是布爾喬亞現實主義，一般地都分擔了布爾喬亞世界觀的缺點。即就舊現實主義來說，很顯然的在哲學思

想方面是和機械唯物論及初期科學影響之下所產生的經驗論有血緣的關係，所以當作藝術思想便和自然主義和印象主義有血緣關係。故除了少數最傑出的作家之外，多數布爾喬亞的現實主義的作家，就其創造典型的人物來說，雖然否定了文藝復興時期神性的人，而肯定了獸性的人。換句話說，創造了生物的人，却不是社會的人，關於這點，尤其是在法國的小說裏面表現得明白。這正是他們的歷史條件所限制了的。就其反映社會的情勢來說，往往是片面的，而不是全面的。如舊現實主義的最大天才的巴爾札克，巧妙地描寫了沒落的封建貴族，和新興的布爾喬亞；但把前一世紀便抬頭起來了的新勢力，永遠置在他的視野之外，這也是布爾喬亞的現實主義的界限性。

（四）新現實主義。新現實主義是對十九世紀的舊現實主義而說的。舊現實主義如上面所說，因為歷史的限制使它分擔了布爾喬亞世界觀的缺點。而新現實主義又是隨着歷史的發展，揚棄舊現實主義而發展起來的。現在闡明自然、社會及人類精神的祕奧的新的世界觀，認識論已經建立起來了。新現實主義就是這種認識論演繹在藝術方面的思想。它要站在這哲學的基礎之上，一方面承繼舊現實主義的優點，一方面克服舊現實主義的缺點。它是舊現實主義的發展，也就是現實主義的完成。只有新現實主義是能夠非常正確地非常完全地指導藝術創作的藝術思想。

關於新現實主義發展的淵源，下節予以說明。

第三節　新現實主義的藝術思想史的淵源

我們在上面一節裏說明了由樸素的現實主義到新現實主義在藝術思想史上發展的諸階段，雖然說得是非常之簡略，但也可以知道現實主義是不斷地和其相反的藝術思想鬥爭，同時又承繼前一階段的傳統而發展起來的。人類認識的發展是辯證法的，藝術思想的發展也是辯證法的。新現實主義，一方面固然是承繼了舊現實主義的傳統，却要克服舊現實主義的缺點；另一方面固然和相反的藝術思想鬥爭，却要吸收它們的優點——倘若是有的話。新現實主義不是孤立地發展的，不是機械地發展的，是辯證法地發展的。那麼，我們要眞正了解新現實主義，便要了解新現實主義在藝術思想史上發展的淵源；要了解新現實主義發展的淵源，便要了解它怎樣去批判地接受或克服先行的諸藝術思想的優點和缺點。關於新現實主義的先行的諸藝術思想雖曾在上面都提及過，但是究竟過於簡略了，為要容易了解新現實主義在藝術思想史上發展的淵源，我們在這裏再擇其相關的來補充一點。

首先便要說到浪漫主義。浪漫主義這個名詞的含義是非常渾淹的、複雜的，從來的理論家將它和古典主義對比着說，古典主義是重理智、重形式的；而浪漫主義是重感情、重內容的。也有人認為它和自然主義乃至舊現實主義不同的特點是：（一）對自然的熱愛，（二）對異國情調的憧憬，（三）對於中世紀生活的嚮往，（四）對於超自然之力的敬服，（五、革命精神

的表現，（六）美的追求等等。當然這些說法是持之有故，言之成理的；然而這些所謂浪漫主義的特點，或者是指表面的瑣末的現象，或者是含糊而不得要領的解說。不過浪漫主義，當作藝術思想來說，很顯然是根本上有着特殊之點，這特殊之點就是它立脚於唯心的認識論，所以它表示着一個藝術創作的主要傾向，就是偏於理想主義；換句話說，在其藝術的認識上是偏於主觀的。因爲是便於主觀的，就要漠視現實乃至嫉視現實；因爲漠視現實乃至嫉視現實，就要歪曲現實，而以主觀的幻想代替現實。因爲所表現的是歪曲了的現實，雖然從表面看來是比現實堂皇富麗，但是早已失却了它的眞實性，是虛僞的，於是也就失却了它的藝術性，是沒有感動人的力量了。這是浪漫主義的特殊之點，可是這不能不說是浪漫主義藝術的一般的缺點。

但是在藝術創作上不得不有主觀性，這是我們在上面說過了的。浪漫主義是偏於主觀的，一般說來自然是歪曲現實的，是違反客觀現實的典型性的。然而有時一個天才的藝術家，主觀的作用不單是不違反客觀現實的典型性，反而足以加强客觀現實的典型性，在這一點上，浪漫主義雖然和自然主義乃至舊現實主義不同，可是這不單不是浪漫主義的缺點，而且是它的優點。所以浪漫主義，雖自十九世紀後期以來，一方面爲自然主義及舊現實主義所抨擊；另一方面眞正偉大的藝術家，也有時不能完全擺脫浪漫主義的傾向，而且即浪漫主義諸作家中，也並不是完全沒有偉大的作品，原因就在這裏。

因此當作藝術思想的浪漫主義，就其本質的特殊之點的重視主觀性來說，對於藝術可能發

生的影響尚可以分作兩面：一面是對於客觀現實的典型性的歪曲，自然損毀了藝術的藝術性；一面是對於客觀現實的典型性的强化，却足以增加藝術的藝術性。

可是究竟浪漫主義成爲藝術思想的流派，其影響所及顯然是產生了歪曲現實的作品較多，因此一般地說，浪漫主義是過於偏重主觀的，偏向理想主義的思想。加以布爾喬亞的上升期過去以後，資本主義的矛盾已經成熟，在一些作家的眼裏，客觀現實已經是灰色一片，壓得他們喘不過氣來，希望消失了，熱情冷淡了，主觀的精神萎縮了；他們看不見新的動向和出路，只看見冰冷的現實、醜惡的現實、殘酷的現實，於是他們一方面要暴露客觀現實的醜惡、殘酷，另一方面認爲浪漫主義是文飾現實的，掩蔽現實的，也要加以排斥，這樣產生了自然主義，乃至印象主義及舊現實主義。這三種藝術派別雖然並不完全相同，但是站在藝術思想的發展上看來，主要的是對於浪漫主義的否定——否定浪漫主義的偏於主觀主義，而偏於客觀主義，成爲它們的中心的主力的就是舊現實主義。

從來的論者往往把舊現實主義和浪漫主義對比地規定着說：浪漫主義是主情的，而現實主義是主智的；浪漫主義是人生的美化，而現實主義是人生醜惡的暴露等等，這些話並不是沒有道理；不過這也是表面的說法。因爲感情與理智原不能是這樣機械地分開來看，而且何以一則暴露醜惡，一則美化人生？又沒有從意識活動的基礎上予以說明。實則浪漫主義和舊現實主義的根本的區別，是浪漫主義在藝術的認識上重視主觀，而現實主義則相反，在藝術的認識上重

視客觀。浪漫主義的重視主觀，遂容易陷於偏重主觀；同樣的舊現實主義的重視客觀，也容易陷於偏重客觀。自然主義和印象主義就有偏重客觀，而漠視主觀之弊。人們對於現實的社會生活往往是感着不滿的，尤其是在不合理的舊體系的社會之中更是如此。浪漫主義對於這不能滿意的，許多缺憾的社會生活，或者是迴避它，或者是粉飾它，所以有的寄情於自然，有的蒙思的昔日，於是他們的藝術不是客觀現實的眞正的反映，而是主觀精神的僞造，這就是所謂美化人生。舊現實主義則是要機械地將這不能滿意的，許多缺點的社會生活照樣地反映出來。所以浪漫主義和舊現實主義的根本區別，不在情智之分，也不在於美化和惡化之別。

藝術是有客觀性的，而且藝術的客觀性是決定其主觀性的。關於這點，我們在上面第四章第二節裏說過了。這樣說來，舊現實主義的照樣地反映客觀現實的這種根本精神，這種根本傾向是不錯的。可是舊現實主義又如上面所說，容易流爲偏重客觀漠視主觀，所以舊現實主義事實上對於藝術的影響也可以分作兩面：一面是重視客觀，認爲藝術是反映現實的；一面是漠視主觀，只是機械地反映現實。前者固然是舊現實主義的基本精神，後者却是它可能發生，也曾發生過的流弊。機械地反映現實只能反映它外表的現象，不能把握它的本質、眞理，只能反映個別的片斷的現實，不能把握它的關聯、變化。結果是也只有對於客觀現實的歪曲，不是客觀現實的眞正的反映。於是舊現實主義的傾向雖和浪漫主義相反，而終究的弊病則和浪漫主義相同。

舊現實主義的這種弊病，在自然主義上表現得更明白。自然主義大師左拉曾說：「我是科學家，我的寫小說也和科學家做實驗一樣。」他的意思就是說要澈底地排除主觀，所以他的實驗文學「盧貢．馬加爾叢書」，不能創造着偉大的「社會的人」的典型，只寫出了「生物的人」。

但是舊現實主義的基本傾向，就是認爲藝術是客觀現實的反映這一面，是正確的。在舊現實主義的作家裏面，充分正確地把握了這基本傾向的便是巴爾札克。他不是描寫了生物的人，而是創造了社會的人的典型。所以在他的作品裏可以看到當時的封建貴族的沒落和布爾喬亞的抬頭，而且可以看見他們的來踪去影，前因後果。這就是反映了客觀現實的本質。然而隨着資本主義社會矛盾的發展，布爾喬亞的文化益趨衰落，布爾喬亞的思想益趨退轉，他們已不敢正視現實，只要歪曲現實，於是舊現實主義的正確的基本傾向益趨消失，也就是舊現實主義的矛盾、無力，便暴露出來了，於是相反的藝術思想，便蜂湧起來了。其重要的有象徵主義、表現主義、立體主義、未來主義等，雖然名目繁多，而其主要的特徵却都是帶有理想主義色彩的偏重主觀的思想。其中有的認爲舊現實主義藝術的內容是醜惡的、瑣末的；有的認爲舊現實主義藝術的形式是乾燥無味的，雜沓混亂的。於是他們又都是要用主觀精神來創造現實，而其實就是歪曲現實。如達達主義簡直否認現實和藝術的關係，也否認藝術思想，結局是連藝術本身也要否認的。關於這些，我們在這裏也不用詳說，要之它們都是否定舊現實主義的根本傾向的。

至於新現實主義則完全相反。它一方面是否定象徵主義、表現主義、未來主義等，而直接承繼舊現實主義的根本精神；另一方面要克服舊現實主義的流弊缺點，而間接接受浪漫主義的重視主觀的傾向。它雖然是舊現實主義的承繼，却不是舊現實主義的復歸；它不是和浪漫主義絕對對立的，而是批判地接受浪漫主義的優點。

因爲浪漫主義的偏重主觀遂陷於漠視客觀，而舊現實主義的偏重客觀又流爲漠視主觀。然而人類的認識是主觀精神和客觀現實的統一，眞正的藝術不可偏廢。原來客觀現實不是靜止的、孤立的，而是它本身不斷地變化，並和外物互相關聯的。我們若是偏重客觀，排斥主觀，只能如照相機一樣機械地攝取客觀現實一時的，片斷的東西，而不能把握客觀現實的本質、眞理，這樣便不能有眞正的認識，也就是不能有眞正的藝術。不用說偏重主觀，排除客觀，自然沒有眞正的認識，也就沒有眞正的藝術。

客觀現實自身的變化和相互的關聯，原是具有它本質的屬性和條件的，對於這些，我們是能夠認識，而且必須認識的。否則不單是認識不能發展，而且認識根本便不能成爲認識。科學的理論，不但可以認識已知的東西和已知的東西的關聯，而且可以認識已知的東西和未知的東西的關聯；不但可以認識已有的東西的已有的變化，而且可以認識將生的東西的將生的變化。科學的認識旣是這樣，惟其是這樣才算科學；藝術的認識也應當是這樣，也惟其是這樣才算藝術。

然而有些論者往往認爲現實主義，只能反映客觀現實已有的東西的已有的關聯和已有的變化，而詬病浪漫主義的對於部分的東西的誇張，對於新生的東西的預見。固然浪漫主義被評爲文飾現實，美化人生，由於它往往將現實的某一部過分的誇張，將現實的新的一面過分的擴大來看，這不用說是它的缺點；但是所誇張的部分的東西，所預見的新生的東西，是適合乎客觀現實的性質和動向的，則不但不是它的缺點，反而正是它的優點。舊現實主義的只將現實的已知的東西忠實地表現出來，固然是它的優點，但有時却正是它的缺點。因爲它所表現的誠然是客觀現實的眞相，不過只是客觀現實的一部分，而且只是過去的部分，不能是新生的部分，於是不能看出客觀現實的變化，不能看出它的前途。所以舊現實主義的現實觀，往往是灰色的、暗淡的、毫無光和熱的。

新現實主義的藝術，要認識客觀現實的本質、眞理，就是要看到客觀現實相互的關聯和不斷的變化，所以它要間接接受浪漫主義的優點，以克服舊現實主義的缺點。我們對於新現實主義的這種規定，不僅是由於藝術理論上的思辨的要求，而且是藝術創作的實踐上有可能性的。從來的偉大的藝術家，在他們的藝術創作上都有這兩方面的作品，一方面描寫已知的東西的已知的關聯和變化，一方面描寫新生的東西的新生的關聯和變化。如高爾基的下層，三人等大部分作品是屬於前者，而母親等作品則是屬於後者。

新現實主義的接受浪漫主義的這一面，也就是新現實主義對於舊現實主義的補充，也就是

新現實主義的，所以是新現實主義的本質的要素、條件。新現實主義的這一面，也就是一般所說的革命的浪漫主義，由我們上面所說的看來，不用說這一面原不是和新現實主義對立的，而是統一於新現實主義之內的，不是新現實主義之外的，而是新現實主義所應包含的。因爲新生的東西的新生的關聯和變化，原是孕育在已知的東西的已知的關聯和變化之中的，而且通過我們的想像，藝術的推理是可以把握的，也是必須把握的。所以它的基礎還是客觀現實，雖然由我們的主觀精神把它誇張、擴大了，却不是在客觀現實之外，僅憑幻想所創造的，附加於客觀現實而粉飾客觀現實的。因此新現實的這一面，或者說藝術創作的這種傾向，是新現實主義所應有的。

總而言之，新現實主義的藝術思想，就藝術思想史來看，一方面是直接承繼舊現實主義的傳統，另一方面是間接接受浪漫主義的優點。這就是新現實主義的藝術思想的淵源。

第四節　創作方法與世界觀

關於現實主義，在上面的三節裏大致已經說明了，但是還有一個相關的問題，就是所謂創作方法與世界觀對立的問題，必須予以約略的考察。

這問題的提起，主要是由於蘇聯文藝理論家，（一）則要對拉普派（全俄無產作家同盟）的唯物辨證法的創作方法這口號的批判，而開社會主義的現實主義的先路；（二）則要對巴爾

札克的現實主義的創作方法的勝利的解釋，說明他的創作方法怎樣克服了政治上的保守主義。

原來巴爾札克在政治上是王黨，而他的作品，是對於最高社會的不可挽救其崩潰的挽歌。「他的同情是在於註定要死亡的人們方面，但當他寫出他所深深同情的貴族男女的時候，他的諷刺是沒有更尖刻的了，他的俏皮話也沒有更辛辣的了；而他用一種掩藏不了的讚嘆去敘述的唯一人物，卻是他最厲害的敵人——聖瑪麗修道院的共和主義的英雄們。」這是他的現實主義的創作方法和保守主義的政治思想的矛盾。因此而影響了創作方法和世界觀對立的問題的提出。

承認這種對立的意見，大致是有兩種：

第一、認為「在世界觀之中，固定着對於現實的諸階層的關係和理解的一定的體系。假如把它更廣泛地來看，則在那裏，表現了從階層的利害關係所生出的階層的行動的全綱領。然而方法，是一面立脚在世界觀的基礎上，在它的性質上也和世界觀相同地是階層的；而他一面又去完成那對於現實的態度的原則，現象和對象的反映和認識的法則，以及研究時作為方法論的指導的重要原則和法則等。」因此世界觀與方法之間有缺乏「機械的關聯」的可能性，因此世界觀與創作方法之間有發生矛盾的可能性。「在描寫現實的場合，那迴旋於藝術家作品中的世界觀，是與所謂現實和其過程都依從着藝術家的世界觀而如此出現的這說法，是完全不相同的。——這由於事實可以使藝術家覺悟。從藝術創作的這種解釋前進，則世界觀與方法之缺乏直線的關係，兩者之間有着矛盾，是很顯明的吧。」以上所引，是蘇聯文藝理論家羅森達爾

（Rozental）在世界觀與創作方法一文裏的話。他這篇文章，是批判唯物辯證法的創作方法這一口號的相當有力的論文。但在他批判拉普派的把創作方法看作和世界觀是完全同一的這一方面，是不錯的。然而兩個東西不是完全同一的，却不一定是矛盾的。作者在這篇文章裏只說明了兩者的區別，而並沒有說明兩者何以矛盾，便斷定其爲矛盾，這不能不說是作者的疎忽。而且作者認爲藝術家在創作之前，在創作之外，似乎有一種固定的有系統的世界觀，這種說法有點近乎機械論，和拉普派所犯的毛病是一樣的。誠然作者提出了實際的例子來幫助他的說明，即所謂巴爾札克的世界觀和創作方法對立的問題，可是這個例子並不可靠。

我們在上面曾說，所謂創作方法是根據一種藝術思想，而藝術思想則是淵源於一種認識論。也就是一種世界觀演繹在藝術領域裏的思想。原來創作方法是藝術思想當作藝術創作的原理原則的一面，而藝術思想是世界觀，或者說認識論適應於藝術領域的思想。因此創作方法——藝術思想是世界觀的一支分流，世界觀是創作方法——藝術思想及其他思想的一個總源。這是創作方法和世界觀關係的一面，即是把兩者當作一般的固定的東西，來看世界觀所予創作方法的影響。但是創作方法和世界觀的關係不僅是這一面，只看見這一面是不夠的。原來所謂世界觀，或者說認識論，是對於世界各方面、各部分、各現象的各種看法的根本看法，各種認識的根本認識，各種思想的根本思想。因此創作方法——藝術思想是形成藝術家的世界觀的一個契機，是構成其世界觀的一部分，或者說藝術思想是世界觀的一個源頭，而世界觀是藝術思

想及其他的思想的總匯。這是創作方法和世界觀關係的另一面，即是把兩者當作具體的發展的東西，來看創作方法——藝術思想所予世界觀的影響。

創作方法和世界觀的關係，至少是有這兩方面。

人們的世界觀都是從他的實踐中逐漸形成，逐漸發展的：藝術創作也是一種實踐，但不僅是限於藝術表現的實踐，而且須要當作藝術認識的前提的社會的實踐，所以藝術創作也自然可以幫助藝術家的世界觀的形成、發展。 但這一不是說藝術家一創作便可以形成其世界觀，只是說藝術創作是形成其世界觀的一條道路；也不是說藝術家只有從事藝術創作才能形成其世界觀，而是說從藝術的角度可以關聯其他各種思想、各種認識，形成一個基礎的思想，統一的認識。我們既不能把世界觀的範圍只限於政治思想、社會思想等，而把藝術思想除外；也不必把藝術家的世界觀，認為在藝術創作之前，便成了固定的完整的東西，可以斷定其與創作方法是一致或者對立。

其實人們的世界，無論科學家也好，政治家也好，很少是非常統一的、完整的。雖然世界觀是以探究的形式或者屬於物質論，或者屬於觀念論，或者屬於進步的，或者屬於保守的，但是實際情形並不一定如此。尤其是從來的藝術家的世界觀，在某一面是物質論，在他一面又是觀念論；在某一面是進步的，在他一面又是保守的。如哥德對於自然是物質論的，而對於歷史又是觀念論的；在他初期的文藝上反映的世界觀是進步的，而在後期反映的是保守的。托爾斯

泰晚年的作品往往把進步的和保守的兩面同時反映在上面。但是這不是說，他們的思想，就全體看來沒有一個根本的傾向，不是的，這裏只是說他們的世界觀不是統一的、完整的。也就是說在他們的世界觀的內部是有矛盾的。巴爾札克也正是這樣的一個，巴爾札克的創作方法是和他的政治思想矛盾，是他的世界觀的內部的矛盾，而不是創作方法和世界觀的矛盾。我們知道：「巴爾札克不得不違反於自己的階層同情與政治偏見，看到自己所愛的貴族階層的沒落是不可避免，而且把他們寫成了已無好命運的人物。」那麼他的創作方法何嘗是和世界觀對立呢？所對立的不過是階層的同情，政治的偏見而已。

而且藝術的創作過程，無論是藝術的認識過程或藝術的表現過程，都是伴隨着實踐的。一切認識原是實踐的主觀精神方面的收穫，而世界觀又是一切認識的總匯；換句話說，實踐是認識的契機，認識是世界觀的源泉。因此藝術創作的實踐，實是藝術家的世界觀的形成，發展的主要的一條道路。而且藝術的對象，不能是幻想的思辨的東西，須是具體的活生生的現實。藝術創作的方法，固然得通過作者的意識形態，還要能適合於對象，也就是要能適合於客觀現實的法則。原來正確的方法就是客觀現實法則的反映，客觀現實的法則反映在我們意識裏，一方面成為我們處理現實的方法，另一方面成為構成世界觀的一個要素。只有這種適合於現實法則的方法才是正確的方法，藝術創作上的這種正確的方法就是現實主義。這樣現實主義的創作方法在藝術家的世界觀的形成，發展上是一個有力的契機，所以巴爾札克能夠在藝術作品上克服

他的政治偏見，成爲創作方法的現實主義的最大勝利。法國戲劇家莫里哀（Moliere），雖爲路易十四的寵臣，奉命創作喜劇，但並不是歌功頌德的無聊作品，而是當時現實社會的批判，也就是這個原因。

總之，創作方法和世界觀是不可分離的，却不是同一的；是有區別的，却不是矛盾的。正確的世界觀演繹於藝術領域可以成爲正確的指導藝術創作的藝術思想，而正確的創作方法也可以幫助藝術家的正確的世界觀的形成、發展。

第二、除了上述者之外，還有一種承認創作方法和世界觀對立的意見。這種意見雖然認爲藝術家的世界觀未必是完整的統一的，却又堅信創作方法和世界觀對立的可能；雖然認爲藝術家的世界觀也是創作方法的源泉，却又相信世界觀之外尚有創作方法的基礎。這種意見可以日本廿粕石介的理論爲代表。他在所著藝術論中說：「現實主義和理想主義，因爲是作爲與世界觀對立的創作方法的兩個方向，故不容把世界觀的見地混入其中。當然，具體說來創作方法和世界觀是不能分離的，在後者的優越性之下，相互制約着，滲合着。但是在我們把創作方法當作藝術史的範疇看時，是必須獲得抽象的，只是概念上的創作方法。」「所謂創作方法是什麼呢？……在這兒的意思只是與世界觀區別了的狹義的創作方法。這可以當作包台現實主義和理想主義這兩個基本的方向的名稱。」而所謂狹義又是被到怎樣呢？「不以先入之見加於現實，照現實那樣描寫，這樣的創作態度，便是現實主義。以先入之見加於現實，而以之裁斷現

實，這樣的創作態度謂之為理想主義。」就作者這些話全體看來，很顯然是非常混亂的。作者的意思原來也是要批評拉普派把世界觀代替創作方法的口號的錯誤，也是再三地說明世界觀和創作方法不是同一的，是有區別的，創作方法不能還原於世界觀，在這個限度內他是對的。可是有區別的並不一定是對立的，這是我們在上面說過了的。作者說是把創作方法當作藝術史的範疇來看，而獲得抽象的，只是概念上的創作方法；但是這種概念上的創作方法如何與世界對立呢？也沒有說明其所以然，結果便不得不把創作方法僅僅局限於藝術創作上的描寫。「理想主義地描寫」，「現實主義地描寫」，是作者對於創作方法的兩種基本的方向的解釋。然而把創作方法僅僅局限於描寫，把整個的創作過程截取描寫這一段來指定是屬於創作方法的，這種狹義的創作方法實在是毫無意義的。倘若說在描寫以外的不是屬於創作方法的範圍，也就是創作方法不問如何選擇所描寫的，從怎樣的見地來描寫，那麼這樣的創作方法不單是不能指導創作，亦且不能完成描寫。這種以描寫為藝術創作的全過程或主要過程的看法，是過去的形式主義的藝術思想。這並不能說明現實主義的重要意義，也不能解釋當作藝術史的範疇的一般的創作方法。

創作方法是指導藝術創作全過程的原理原則，而主要的是關於藝術的認識的方法，所以說藝術思想——創作方法，也是認識論，世界觀的一支分流，即認識論演繹於藝術領域的一種思想。它是有藝術相關的特性，因此它不同於世界觀一般，而且為着藝術創作的要求，也不能還

原於世界觀一般，還原於世界觀一般，便失去了關於藝術的特性，也就失去了，至少是減低了藝術創作指導的力量。可是創作方法固不同於世界觀一般，不能還原於世界觀一般，也不能局限於描寫，而認爲是和世界觀對立的。

以上無、第一說也好，第二說也好，旣承認創作方法和世界觀對立的可能，也就是否認正確的世界觀對創作方法的絕對優位，否認正確的創作方法對世界觀內部矛盾的糾正，幫助統一的世界觀的形成，換句話說，就是否認世界觀和創作方法有機的關聯，是形而上學的機械論，其流弊反較之拉普派的更大。

第八章　藝術的美與藝術評價

上面我們已將新現實主義當作藝術思想的一面，即當作藝術創作方法的一面考察了一遍。知道新現實主義是惟一正確的藝術創作方法。但是新現實主義是藝術創作的方法，同時又應當是和藝術評價的方法相關聯的。

原來一種創作方法的基礎理論，一種藝術思想，即是一種認識論演繹在藝術領域裏的思想，也就是說即是一種美學思想。因此我們在這裏便要從新現實主義的觀點，來考察藝術的美和藝術的評價這種美學上的問題。當然這是個非常重大的，而又非常繁難的課題，要說得詳細，不是這麼短短一章所能做得到的，故只能略述大概。

第一節　藝術的眞與藝術的美

由上所說，我們知道藝術是客觀現實的一種認識，和科學一樣是客觀現實的本質，眞理的一種認識，不過科學的認識是以一般包含個別，是理論的；而藝術的認識是以個別具現一般，是形象的而已。

這樣說來，藝術所追求的也和科學一樣是眞；我們在上面所說的也只是說明了藝術的眞。

可是從來的哲學家、美學家、乃至藝術理論家的大多數都認爲科學所追求的是眞，而藝術所追求的是美。對於這個問題，我們應當作一個怎樣的解答呢？

這個問題，顯然是可以分作兩部分：（一）是藝術是否追求眞，（二）是藝術於追求眞之外是否倘追求美。關於前者是我們在上面說過了的，科學是追求眞，不成問題，藝術也是追求眞，也是不成問題的了。於是我們主要的要解答的是關於後者，藝術和美的關係是如何？藝術是不是追求眞以外還追求美？若是這一部分不得適當的解答，也就是對於整個問題不能解答。

但是要解答藝術於追求眞之外是否倘追求美？我們首先便要考察美是什麼？考察美和眞的關係是如何？

美是什麼？對於這個問題從來已有許多的解答，大約分別起來這些解答隨研究者的態度不同有兩種主要的傾向：（一）是從心理學的見地來說明的。著名的人物有費赫納（Feshner）、馬射爾（Marshall）、倍恩（Bain）、居約（Guyau）、里蒲士（Lipps）等，一新藝術理論家盧納卡爾斯基也偏於這種傾向。他們研究怎樣才發生美感？引起美的情緒的刺激是怎樣？而結局是分析到最單純的刺激及最簡單的心的狀態。如以爲黃金分割是美的，蛇型線是美的；或者以爲美的刺激在一般感覺域以上，美的感受性不可過弱等等。這一種傾向的美的解答，稱爲心理學的美學，實驗主義的美學，或由下而上的美學。關於這種美學的不能正確地解答這個問題是很顯然的，無論采辛（Zeising）認爲黃金分割是美的精粹，然而由此並不能構成藝術；同

樣只是蛇型線也不能構成藝術。固然美是通過感覺的，但是由單純的感覺，無論稱爲快感也好，美感也好，也不能解釋藝術。

（二）是從形而上學的見地來說明的。主要的人物有康德、謝林（Schelling）、柯恩（Cohn）、馮德（Wundt）、克羅齊，新藝術理論家梅林（Mehring）也偏於這種傾向。他們研究美的性質怎樣？藝術的美的特點如何？都以無關心說爲中心，即認爲美是脫離實際的意慾，除它自身之外是無其他的目的的；是純然直觀的，不參加悟性的思考的。功利、眞理等觀念自然是在它的範疇之外。這一種傾向的美的解答，稱爲形而上學的美學，形式主義的美學，或由上而下的美學。關於這種傾向的不適當，只要看它既不合乎藝術的發展史的實情，也不能解釋實際的藝術作品便很顯然。因爲這傾向的極致只有如席勒（Schiller）所謂毫無其他的目的的遊戲才是眞正的美罷了。所以柯恩等結局還不得不逃入心理學的美學方面以救其窮。

這兩種美學的主要的傾向，對於美是什麽這一問題都有解答，但是都不能把它適當地正確地來解釋藝術，這不能不說是它們的缺點。因爲這樣，所以在美學上又發生了另一種傾向，即對心理學的主觀的美學而稱言，稱爲客觀的美學。重要的人物有申佩爾（Semper）、格羅塞（Grosse）、赫爾因（Hirn）等，新藝術理論家蒲勒哈諾夫（Plekhanov）也顯然受着他們的影響。這一派則和上述兩派相反，是想由各種民族的藝術，詳究其發生、發展，並比較而研究之，以求了解藝術的美的本質，故有所謂比較人類學的美學，進化論的美學，雖然這一派對於

藝術史很有功績，對於美學尙少積極的建樹，只是消極地間接地證明了上述兩種主要的美學傾向的貧弱、無力。因此有的簡直否定美學，而特稱之爲藝術學，所以我們這裏也不算它爲美學上主要的流派。

美到底是什麼呢？我們以爲單純地提出美的性質作思辨的規範的解答，或者舉出美的作用作無原則的經驗的說明，是很難得到正確的結論的。我們既承認藝術也和科學一樣是追求眞的，那麼爲便利計，我們先且考察眞和美的關係吧！

上述科學求眞藝術求美之說，至觀念論哲學大師康德而始盛。康德依希臘德謨克里特（Democrite）以來的精神現象的知、情、意三分法，以理論理性當知，以實踐理性當意，以判斷力當情。認爲知的極致是眞，意的極致是善，情的極致是美。他的三大名著純粹理性批判，實踐理性批判，和判斷力批判，就是分別來處理這三項問題的。他運用特出的思辨能力，將它們三個三個地配合得很巧妙，好像漢儒以五行、五色、五聲、五方等的配合一樣。只是巧妙雖然巧妙，而事實上却不如此。

我們在上面第二章曾說，人們的一切精神作用——意識作用，是以知——認識爲基礎的；那麼情也是以知爲基礎的，情也是不能離開知的。沒有無知的單純的情，沒有情是無知的作用的。同樣，一切的客觀存在是以眞爲基礎的。沒有眞根本便沒有善，也沒有美。惟其是眞然後才能是善，才能是美。美當然也是以眞爲基礎的，美是不能離開眞的。所以知情意，眞善美的

三分法，是成問題的。

然而我們也不能否認有時候知不一定是激動感情的，眞的不一定是美的。因爲知是有兩種：一種是抽象概念爲基礎的理論的知，一種是具體概念爲基礎的形象的知。前者是如一般所說不帶感情的，而後者則是不得不或多或少帶感情的。同樣，眞也有兩種：一種是當作原理原則而存在的眞，一種是當作形象而存在的眞，前者是和美無關係的，後者是和美有關係的。總之所謂情至少是由於具體的知，所謂美至少是由於形象的眞。法國美學家波窪羅（Boireau）在其所著詩學中便說：「沒有在眞的東西之外尚有所謂美的東西」。黑格爾也曾說：所謂「美，在它的固有的存在上，它本身便是眞理。」原來就是這個意思。

不過到這裏，我們僅僅說明了美的一定是眞的這一點，只是說明了美是具體的形相的眞這一點。但是一切的具體的形相的眞並不都是美，這又是我們日常生活時時經驗過的。那麼怎樣的具體的形相的眞才是美呢？這是我們當前須解答的問題了。

可是對於這問題，如上面所說，若是單純地提出美的性質作形而上的規範的解答，或者單純地舉出美的作用作無原則的經驗的解釋，是難得正確的結論。那麼我們爲便利計，不妨先且從反面來考察吧。美的反面是醜。所謂醜是什麼呢？這是我們所知道的，所謂醜的就是反常的、特異的。譬如人的相貌，或者是嘴歪了、臉麻了、背駝了、我們認爲這是醜，就是因爲嘴、臉、背是反常的、特異的。也就是因爲我們一般的人大多數都不是這樣，而少數人是這樣，所

以覺得醜。那麼不醜呢，便是正常的、普遍的。

雖然不醜並不一定是美。但是醜和美是相反的東西，醜和不醜也是相反的東西，在這樣的命題之下，醜和美，醜和不醜是異質的東西，而美和不醜則是同質的東西；那麼美和不醜，雖有差異，卻不是質的差異，而是量的差異。這種關係，在我們日常說話之間也表現得很明白。譬如說，「那個人相貌最不醜呢！」這句話的意思就是說那個人相貌美。於是我們可以知道，所謂美，就是最正常的，最普遍的。這種最正常的，普遍的，按一般的說法就是所謂標準的，而按我們這裏的說法，就是所謂典型的。

原來所謂最正常的，最普遍的，並不是如有些論者所說一樣，是絕對的一般的東西，完全沒有個別的東西。卽如我們日常生活中有所謂標準的東西，卻沒有絕對的一般的東西。那麼這所謂標準的東西，卽所謂最正常的，最普遍的東西，並不是否認它有個別的東西，而是說，在它一般的東西是優勢的，是基礎的而已。這種一般的東西是優勢的，是基礎的，就是我們這裏的所謂典型。所以我們可以規定地說，所謂美的就是典型的，典型的就是美的。這就客觀現實說來是如此，就藝術說來也是如此。

不過我們所謂美的就是典型的，是就對象來說的。而就詞義來說，美並不等於典型。所謂典型，是專指客觀對象的屬性條件而言，而所謂美，一方面是指客觀對象的屬性條件，另一方面是指主觀精神的狀態。所謂美的主觀精神的狀態，就是一般所說的美感，或者美的情緒。因

此多數觀念論的美學者，就只注重美的主觀精神的狀態這一方面，而忽視了美的客觀對象的屬性條件那一方面，於是主觀主義的心理學的美學者如里蒲士等一派，只想由主觀精神的狀態來解釋美，結局是走到牛角尖子裏了。因為美的主觀精神的狀態，實是根據於美的客觀對象的屬性條件。只有由美的客觀對象的屬性條件，才能發生美的主觀精神的狀態。所以美根本是客觀的東西，不是如斐雪（Vischer）等觀念論美學者所謂「美的東西只存在於意識裏」。於是我們從對象來規定地說美的就是典型的，正是美的一個根本的規定。或者更爽利地說，從對象看來，美就是典型，典型就是美。

至於典型為什麼能引起人們主觀精神的美感，美的情緒呢？這就關聯着美的觀念的問題。我們若是明瞭美的觀念的發生，明瞭美的觀念的實體，就不難解答典型的能引起美感，美的情緒。

美的觀念的發生，簡單地說，不是一般觀念論的美學者所說的是什麼直覺的，或者是什麼先驗的，而是人們的意識就客觀現實中的各個種類的東西的觀察、比較、分析、綜合而獲得的。即主觀精神的抽象作用和具象作用抽取同類的現實的一般的屬性條件而構成的一種形象，這種意識中的形象就是對於這一類的東西的一個美的觀念。因此一般人們的美的觀念的發生，猶如藝術家的典型的創造的過程一樣的，不過前者常常是不知不覺之間自然發生的，而後者是參加着意志作用而創造的。這種自然發生的美的觀念在意識裏面不是自我完全的，它便渴求

着自我完全，也和藝術家獲得典型的形象後要表現出來使它完成一樣。一旦遇着適合於這美的觀念的典型的形象，這典型的形象便能夠滿足它的渴求，於是發生了所謂美感，美的情緒。說到這裏，我們又引梁啓超那段簡單的話來幫助說明吧。「人之恆情，於其所懷抱之想像，……往往有行之不知，習矣不察……欲摹寫其情狀，而心不能自喻，口不能自宣，筆不能自傳，有人焉和盤托出，澈底而發露之，則拍案叫絕曰：善哉善哉，如是如是，所謂夫子言之，於我心有戚戚焉。」他說的雖然是小說，而一切的典型的形象對於美的觀念的適合，都可以使人心裏滿足而驚嘆爲善哉善哉，如是如是。紅樓夢記林黛玉和賈寶玉第一次見面時兩個人都心裏暗想好像在那裏見過一樣，就正是由於兩個人都能夠滿足對方的美的觀念，也正是作者描寫他們一見便種下情根的巧妙的手腕，我們並不必附會神瑛侍者和絳珠仙草的神話。

這樣的典型的形象對於美的觀念的適合，對於美的觀念的滿足，對於美的觀念的完成，所以能夠引起我們的美的情緒。同時，美的觀念的構成是由於同類的現實的一般的屬性條件，也就是由於這類現實的本質的屬性條件，因此典型的形象的適合於美的觀念，也就是對於典型的形象的認識，能夠叫我們更正確地更鮮明地把握着現實的本質，由此而知道許多已知的東西和未知的東西，於是美的觀念的發生固是不能脫離知的，而美的情緒的引起也是不能脫離知的。我們在上面曾說，具體的形象的知，不得不或多或少帶有感情，那麼典型的形象的知，便自然要引起美的感情。

不過一般說到美，是有自然的美和藝術的美之分。因此有些論者認爲這兩者是完全不同的東西。或者說我們這裏所謂最正常的最普遍的東西的美，或者只能說是自然的美，不能說藝術的美，因爲藝術不是典型的創造，而是個性的刻劃，這是受心理學的美學影響的一種說法。或者說我們這裏所謂最正常的最普遍的東西的美，或者只能說是藝術的美、不能說是自然的美，因爲前者是從屬於種類概念的，而後者是無所從屬的自由的，前者是從屬美，後者是自由美，這是形而上學的美學的說法。這兩者的說法雖完全相反，而其偏頗則完全相同。我們認爲就客觀對象來說，美就是典型，自然的美是如此，藝術的美也是如此。

但是自然的美和藝術的美是不是有區別呢？是有區別的。不過這種區別，不是由於本質上的差異，而是由於程度上的差異，卽是美的範圍有廣狹之別，美的價値有高低之分。

我們在上面第五章論典型的時候曾說，對於一切的客觀現實的觀點，最普遍的是有兩個：一個是自然的觀點，另一個是社會的觀點。也就是一切的客觀現實都可以分爲自然的範疇和社會的範疇這兩個範疇的東西來看。從自然的範疇來看時，決定典型的典型性的主要是種屬的條件，從社會的範疇來看時，決定典型的典型性的主要是階層的條件。我們這裏所說的自然美，就是從自然的範疇來看客觀現實，而主要以種屬的條件決定典型的典型性的。如梅林論述康德的美學思想時所說：「個人之中愈豐富地表現種族，則個人愈美，」便正是說明這一點。宋玉在登徒子好色賦中描寫美人有云：「増之一分則太長，減之一分則太短，着粉則太白，施朱則

太赤。」何以決定其爲太長、太短、太白、太赤呢？則主要是種屬的條件。但是人們對於自然的美，也不是單純地從自然的範疇來看，以種屬的條件爲惟一決定的要素；還是不免從社會的範疇來看，而階層的條件有時也爲其決定的要素之一，於是一個農夫並不一定以國色佳人爲美，在焦大眼裏秦可卿不過是妖精吧。

至於藝術美，又不一定是從自然的範疇來看的，以種屬的條件爲決定的要素的典型，而却主要是從社會的範疇來看的，以階層的條件爲決定的要素的典型。因此自然美固可以成爲藝術美，卽自然醜也可以成爲藝術美。米龍（Myron）的維那斯表現着藝術美，羅丹的老妓也表現着藝術美，喜劇中可以表現藝術美，悲劇中也可以表現藝術美。

自然醜反映在藝術中時，已是從另一觀點來典型化了，所以不是醜，而是美了。關於這點，從來的許多理論家說什麼缺憾的美，不全的美，顯然是無可奈何的解說。這是美的辨證法的發展的一個關鍵，在形而上學的或經驗論的美學者，是頗難於了解的吧。

而且藝術的所以爲藝術，原不是單純的個別現實的再現，所以藝術的典型雖然往往以現實的典型爲基礎，却是現實的典型的典型性的强化，所以藝術的典型，一般說來是高於現實的典型。這是我們在上面說過了的。藝術的典型高於現實的典型，就是藝術的美高於自然的美。

不過藝術的典型，不僅在於描寫的怎樣的形象，也在於怎樣描寫這形象，這就是說藝術的描寫是完成典型的。也就是藝術的美，不僅在於藝術的內容，也在於藝術的形式，離開藝術的

內容固然沒有藝術的美，離開藝術的形式也沒有藝術的美，換句話說，藝術的美在於藝術的內容和形式的統一。所以徒重內容而忽略形式的藝術，或者徒重形式而忽略內容的藝術，既不能創造眞正的典型，也就不能創造藝術的美。

總之，藝術是反映客觀現實的本質、眞理的，所以藝術也追求眞；而藝術的反映客觀現實的本質、眞理，是以個別具現一般的典型，所以藝術也創造美。而且藝術的眞，藝術的美，並不是各別的東西，是相關的東西，都依存於藝術的典型。所以黑格爾說：「無限的理念顯現於有限的感覺境界裏然後爲美」。又說：「藝術是在感性的藝術形態的形式上呈示眞理」。若將他的所謂理念、眞理這觀念的東西，倒轉過來看作是客觀現實的本質、眞理，我們更能明白藝術的眞和藝術的美的關係。梅林說得好：「詩人或畫家所表現的青年、布爾喬亞、勞働者，將它從個別的非本質的偶然性中解放出來，使其更澈底地愈具有種類的本質的屬性，則在美學的意義上是愈美的，愈眞的。」也就是說，愈是典型的，則愈是眞的，愈是美的。

第二節　藝術的評價

我們在上一節說明了藝術的美和藝術的眞是相關的，兩者都依存於典型。根據客觀現實創造的藝術的典型，一方面是客觀現實眞理的表現，一方面又是藝術的美的完成。和這關聯的是藝術的評價問題，我們在這裏還要對這問題作約略的考察。

關於藝術的評價問題，從來也是異說紛紛，但是大約說來，也可以由其所根據的兩種不同的藝術觀而分作對立的兩大派：

第一是完全站在實用主義的立場，認爲藝術原是貢獻社會的，服務人生的，藝術家的製作，猶如鞋匠的製鞋，鐵匠的造鐵器，藝術的目的是在於創造其實用的價值。這種思想便是爲人生而藝術的末流，它對於藝術的評價，首先是看這作品的社會的人生的意義，即看它是否有教育的意義，是否有政治宣傳的意義，以此而定其藝術價值的高低。因爲這樣，所以這一派的評價的主要對象是藝術的內容，要求藝術的內容是一種有裨於世道人心的思想，換句話說就是眞理，於是發生了勸戒文學，單純的宣傳畫，口號標語詩之類，並以爲這樣的作品才是眞正的好藝術作品。

第二是完全站在藝術本身的立場，即藝術至上主義的立場，把藝術孤立起來看，否認它和社會、人生的關係，以爲藝術等於遊戲，除它的自我完成之外沒有其他的目的，這種說法便是爲藝術而藝術那種藝術觀的極致。它對於藝術的評價，惟一注意的是在於藝術的美，而它又以爲藝術的美僅在於它的形式，不在於它的內容，於是這一派的評價的主要的對象是藝術的形式，要求藝術的形式怎樣的調和，怎樣的均整，設定許多形而上的規律去繩劾一切的作品，合乎這規律的才有價值，不合乎這規律的便沒有價值。

對於這兩種藝術的評價方法，現在我們知道是各有偏向的。因爲藝術是認識客觀現實的眞

理的，並不是除它本身之外沒有其他的目的；而藝術的所以爲藝術却要求其自我完成，即藝術的能貢獻社會服務人生在於他的自我完成。所以我們在上面曾說藝術是有宣傳性的，同時又是有藝術性的，而且藝術的宣傳性和藝術性是統一的；藝術是追求眞的，同時又是追求美的，而且藝術的眞和藝術的美是統一的。所謂藝術的藝術性和藝術的美，一般說來就是在於藝術的自我完成，也惟其能自我完全，所以能正確地認識眞理。因此所謂爲人生而藝術，就其認識眞理這點來說，自然是非常正確的，却不是如俗流的實用主義者那樣只看見藝術的宣傳効用，完全漠視它的藝術性。所謂爲藝術而藝術，若就其自我完成這一點來說，也並不是完全錯誤的，却不能如藝術至上主義者那樣只注意藝術的美，而全然否認藝術的眞。漠視藝術的藝術性便要失掉它的宣傳性，否認藝術的眞也就沒有藝術的美。

而且藝術的內容和形式原來也是統一的，離開形式根本沒有所謂藝術的內容，離開內容也根本沒有所謂藝術的形式。藝術的宣傳性和藝術性，藝術的眞和藝術的美，在於內容和形式的統一，換句話說，在於典型的描寫，或描寫的典型。所以藝術的評價，徒以內容爲對象，或者徒以形式爲對象，都是不對的；一般所謂勸戒文學、宣傳畫、口號標語詩，事實上很少眞正的藝術作品，而只求形式的調和、均整，也難產生偉大的藝術作品。

不過藝術的內容和形式，雖是不可截然劃分，却是可以區別的，我們否定藝術評價的徒重內容或徒重形式，却不是否認藝術是可以從其內容方面或從其形式方面來評價。只是無論從內

容方面或從形式方面來作藝術評價，不能將藝術的內容，或藝術的形式，各別地孤立起來，好像它們是沒有相互關聯的一樣。形式主義者，唯美主義者的徒重形式固然是錯誤；而現代的有些理論家只知內容決定形式，忽視形式也反作用於內容，因此盧納卡爾斯基曾警告着說：「倘將常常不可忘却的文學形式之研究的特殊任務，加以否定，是不行的。」

藝術的宣傳性和藝術的藝術性，藝術的眞和藝術的美，是在於描寫的典型，或典型的描寫。所謂描寫的典型，是以內容爲中心而關聯着形式來說的；所謂典型的描寫，是以形式爲中心而關聯着內容來說的。我們認爲藝術評價的總基準，即在於描寫的典型，或典型的描寫。

首先就描寫的典型來說。

第一、這作品的主要對象是不是典型？藝術的創造典型，既是可能的，也是必須的，但是一切的作品所表現的主要的對象未必都是典型。許多藝術能力不夠修養頗差的作家固不用說不能創造典型，就是有名的大作家也有許多不能創造典型，他們的作品所表現的主要的對象，有的只是單純的個別的東西，有的却是空洞的抽象的東西。前者雖能表現出具體的形象，然而不是具現着一般的典型，如左拉小說中的一些人物便是；後者連具體的形象也沒有；祇是一個空架子，即一般所謂沒有個性的類型，如席勒戲劇中的有些人物便是。祇有是具體的形象，而且是於個別中具現一般，於特殊中具現普遍的形象，才是眞正的典型。因爲有些論者只以爲描寫得具體便是典型，也有些論者以爲典型是沒有個性的，於是輕率地說那些描寫瑣屑的東西便是

創造了典型，或者說典型卽是抽象化的東西，是藝術所最忌諱的，這當然是不正確的見解。

而且藝術的典型，必然是要根據客觀現實的，不根據客觀現實便不能創造典型。但是創造藝術的典型，卽是現實的典型性的强化，也卽是現實自身的改造，於是在這一點上，便容易和理想主義的作品發生混淆。理想主義者僅憑其主觀的意圖來改造現實，而本質上不是現實的典型性的强化，只是歪曲現實。因此理想主義的作品，有時從外表看來似乎是創造了典型，而其實只是虛僞的幻想的東西，不是眞正的典型。

創造了眞正的典型的作品才是眞正的藝術。

第二、這作品的主要對象是不是高級的典型？藝術雖然都是創造典型，但是典型原是有高級的典型和低級的典型之分的。因爲客觀現實的關聯的範圍是有高級的和低級的之分，所以隨着客觀現實的關聯而發展的藝術的認識，及其所認識的藝術的典型，也自然有高級的和低級的之分。卽就藝術的典型創造所依據的社會情勢說，所謂低級的典型，是某種特殊情勢的所產，它有一般性、普遍性，然而這一般性、普遍性是很小的。就人物來說，不是所謂典型情勢中的典型性格；或者就事件來說，不是所謂世界史的關心的事件。反之高級的典型則是典型情勢的所產，它的一般性、普遍性是廣大的。就人物來說，卽是所謂典型情勢的典型性格；就事件來說，卽是所謂世界史的關心的事件。所以弗利德利赫（Fridrich）評哈克勒斯（Harkness）的小說都市姑娘會說：「你所描寫的性格，在你所定的範圍之內，是充分典型性的，但在環繞他

們，驅使他們行動的環境來看，那就不能是典型性的了。」這就是說。哈克勒斯所描寫的人物只是低級的典型，而不是高級的典型。不過這裏的所謂特殊情勢和典型情勢又是相對的，兩者各有高級的和低級的之分，而且兩者也要隨觀點的不同而互相推移的。愈是高級的典型情勢所產生的藝術的典型也愈高級的，愈是低級的特殊情勢所產生的藝術的典型，則它的典型性便完全消失，所以一般地說，只有根據典型情勢才能創造藝術的典型，而根據高級的典型情勢才能創造高級的藝術的典型。因此雖然都說是藝術的典型，而典型既有高低之分，也就是藝術價值有高低之分。創造了愈是高級的典型，便愈是偉大的藝術。

以上對於描寫的典型的考察，都是以客觀現實爲根據的。原來典型是藝術的東西，同時是歷史的東西；也惟其是歷史的東西然後才是藝術的東西。也就是說，典型的藝術性卽在於典型的社會性。因此對於作品的主要對象，要判斷其是否爲典型，是否爲高級的典型，決不是隨論者的主觀來決定，是要根據客觀現實的。

其次就典型的描寫來看。

第一、要看這作品的表現主要對象是不是描寫？藝術的表現對象要是具體的，而具體的表現方法主要的是描寫。因此藝術的創造典型卽在於描寫的表現方法，離開描寫便不能創造藝術的典型，不能完成藝術的典型。這雖然是非常初步的、常識的，然而以笨拙的間接的藝術表現工具，要表現通過智性作用的抽象化和具象化而形成的藝術的形象，卻不是容易的事。卽是

說，要具體地表現對象，達到眞正的描寫，是相當困難的。怎樣才能達到眞正的描寫呢？這又如我們上面所說，要充分運用表現的技巧，而表現技巧的因素，則是正確地把握着對象構成的規律，適切地表現主觀精神的影響，並盡量發揮表現工具的特性。只有這樣才能達到眞正的描寫，才能表現具體的對象，才能創造藝術的典型，完成藝術的典型。凡是不能發揮表現工具的特性，不能適切地表現主觀精神的影響，不能正確地把握對象構成的規律，便不能運用表現的技巧，不能達到眞正的描寫，也就不能完成藝術的典型。

所以一個作品的表現主要對象是不是描寫，直接地決定這作品的典型的創造，間接地決定這作品的藝術的價值。愈是具體地描寫了典型，愈是有價值的藝術。

第二、要看這作品的表現主要對象是不是求心的描寫？描寫原是創造典型的表現方法，但是同時描寫又是典型所決定的表現方法，離開描寫固不能創造典型，而離開典型描寫也失所依據，因此描寫原是典型所要求的，是完成典型的，是强化典型的，所以在本質上說，描寫原是以典型的典型性爲中心的，即所謂求心的描寫。然而有些作者誤解描寫的意義，以爲表現得詳盡細膩。便是具體的描寫，於是就全體看來是雜駁混亂而缺乏統一性，也就是所表現的主要對象要失掉它的明確性，如自然主義的作品便是。也有些作品誤用表現的技巧，所表現的主觀精神的影響，所利用的表現工具的特性，却和典型的典型性並不一致而發生反撥的現象，於是典型的典型性也因此而失掉的深刻性，便成爲主觀主義的或形式主義的作品。只有求心的描寫，

卽正確地把握着對象構成的規律，使所表現的各部分集中於最中心的部分，各屬性條件集中於最本質的屬性條件，以幫助典型的表現，使所表現的主觀精神的影響和其典型性一致，所發揮的表現工具的特性和典型性一致，以加强典型的表現。這樣，典型性愈明確、愈深刻，則典型的形象愈具體、愈突出、愈完整。

所以愈是求心的描寫，也就是藝術的價值愈高。

不過描寫原是决定於典型的，所以從描寫方面來作藝術的評價，必須關聯着所描寫的典型。離開典型便沒有眞正的藝術的描寫，也就不能單從描寫來作藝術的評價。

總之，愈是具體的描寫，愈是求心的描寫，所描寫的愈是有客觀現實根據的典型，愈是高級的典型，這作品的藝術性便愈高，同時它的宣傳性也愈大，也就是愈具有藝術的眞，愈具有藝術的美，愈具有藝術價值的作品。